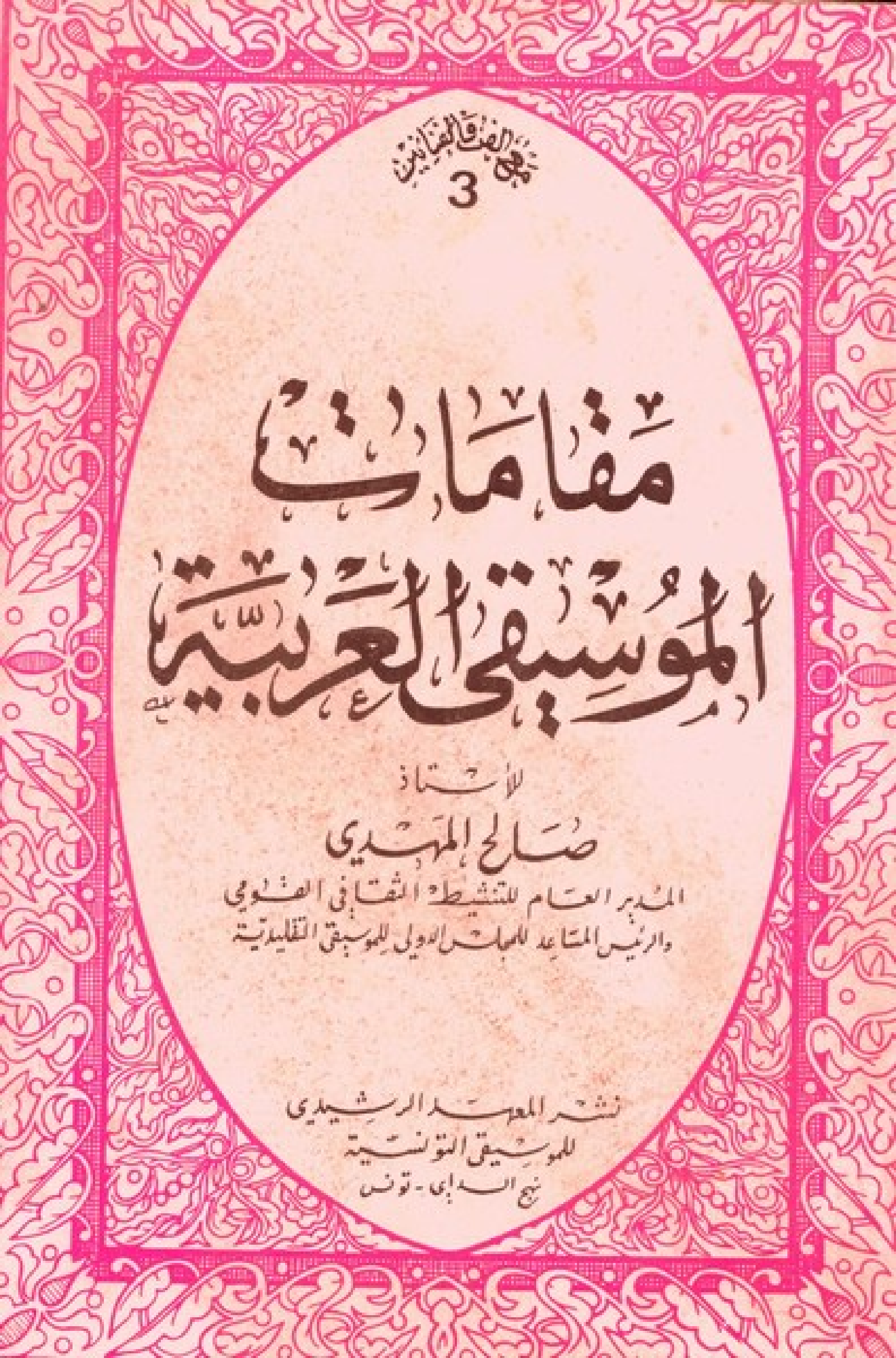

3
مقامات
الموسيقى العربية
للأستاذ
صالح المهدي
المدير العام للتنشيط الثقافي القومي
والرئيس المساعد للمجلس الدولي للموسيقى التقليدية
نشر المعهد الرشيدي
للموسيقى التونسية
نهج الدباغ - تونس

بعد اصدار الكتابين الأولين من سلسلة «مع الفن والفنانين» اللذين تناولنا بهما حياة وفن شخصيتين من ابرز فنانينا التونسيين (خميس ترنان ـ واحمد الوافي) رأينا من الواجب التعجيل بنشر كتاب يقدم دراسة ضافية عن المقامات الموسيقية تشمل جميع المدارس العربية والمدارس الآسياوية والافريقية التي تتصل بها حتى نبين مدى اشعاع الثقافة العربية ، ونضع بين يدي الجيل الصاعد وثيقة فنية هامة تمكنه من توسيع ثقافته ومن الاستفادة مما انجزه السلف لتحقيق انطلاقة جديدة تساهم في تطور موسيقانا العربية .

وبهذا الكتاب نفتح آفاقا جديدة في وجه جميع الموسيقيين العرب لانه يمثل أول دراسة تتناول كل المقامات العربية من الخليج الى المحيط وتبين الاسماء المختلفة المستعملة للمقام الواحد،والخاصية التي يتميز بها ذلكم المقام فيمختلف الاقطار العربية . وهذا الانجاز يمثل الخطوة الضرورية التي تسبق التفكير في توحيد مصطلحات الموسيقى العربية ، ويمكن من جهة أخرى الملحنين العرب الذين يتوقون الى التجديد من الانتفاع بما هو موجود بتراث جميع الاقطار العربية من درر ونفائس المقامات ، وبذلك تتوسع الآفاق ونجدد تراكيبنا العربية قبل الالتجاء الى الثقافات الاجنبية التي قد لا تجد تجاوبا مع شعبنا العربي الاصيل .

واذ نشكر الموسيقار الاستاذ صالح المهدي الذي افرد المعهد الرشيدي بهذه الدراسة القيمة نتوجه للاساتذة الباحثين راجين منهم الاسهام في سلسلتنا هذه بما تجود به أقلامهم من دراسات تدعم الثقافة الموسيقية العربية .

والله يوفقنا جميعا والسلام

رئيس المعهد الرشيدي للموسيقي التونسية

عبد القادر بوسحابة

المقامات الموسيقية العربية

ان كلمة مقام دخلت في الاصطلاح الموسيقي العربي للدلالة على تركيز الجمل الموسيقية على مختلف درجات السلم الموسيقي حتى تحدث تأثيرا معينا على مؤديها ثم على سامعيه ، ولعلها قيست في ذلك على معناها الاصلي في اللغة العربية الذي هو موضع الاقدام أو « المنزلة » وقد اشتهرت الكلمة الاخيرة في المغرب العربي للدلالة على الدرجة الصوتية

ثم تحولت كلمة « مقام » في اغلب البلاد العربية والاسلامية فصارت تستعمل للدلالة على مجموع السلالم الموسيقية التي وضعت لكل منها ابعاد مخصوصة بين مختلف درجاتها لتحدث التأثير المطلوب (وتجمع على مقامات) .

وفي مصر كان الفنانون يطلقون على هذا المعنى كلمة « نغمه » التي حولها بعضهم فصيرها تدل على الدرجة الصوتية ، اما في الجزيرة العربية بما فيها امارات الخليج واليمن فالكلمة المعروفة لهذا المعنى هي « صوت » وهذا هو التعبير القديم الوارد في كتبنا التراثية . وفي المغرب العربي من برقه الى الاندلس فالكلمة المستعملة لهذا الغرض هي « الطبع » فيقال مثلا « طبع الحسين » أو « طبع الحجاز » ولعل استعمال الكلمة الاخيرة فيه اشارة الى ارتباط المقامات الموسيقية بطبائع الانسان الاربعة في التأثير كما بينته كتب العلوم الموسيقية العربية مثل التي لابي يوسف

يعقوب الكندى المتوفى سنة 252 هـ 866م وخاصة منها رسالته التي عنوانها «رسالة في ترتيب النغم الدالة على طبائع الاشخاص العالية وتشابه التاليف» ولابن المنجم المتوفي سنة 300 هـ 912م ولابي نصر الفارابي المتوفى سنة 339هـ950م وخاصة منها كتابه الذي عنوانه « الموسيقى الكبير » ثم التي للرئيس « علي بن سينا » المتوفى سنة 428هـ 1037م الذي ركز مبدأ التداوى بالموسيقى الذي وقع احياؤه في المدة الاخيرة في اغلب بلدان العالم، ولابن زيله المتوفى سنة 440هـ 1048م ولصفي الدين الارموى الذي ادرك الدولة العباسية وعاش بعد سقوط بغداد وتوفي سنة 693هـ 1294 م ومن اشهر كتبه «الادوار» الذي ترجم للتركية والفارسية والفرنسية واعتمد عليه اغلب من جاء بعده ... وغيرهم .

وتعميما للفائدة نورد ما جاء في رسالة اخوان الصفاء في هذا الموضوع وهو قولهم : « فاذا الفت النغمات في الالحان المشاكلة لها واستعملت تلك الالحان في أوقات الليل والنهار المضادة طبيعتها طبيعة الامراض الغالبة والعلل العارضة سكنتها وكسرت حدتها وخففت على المريض آلامه لأن الاشياء المتشاكلة في الطباع اذا كثرت واجتمعت قويت افعالها وظهرت تأثيراتها وغلبت اضدادها كما عرف الناس مثل ذلك في الحروب والخصومات وقد تبين بما ذكرنا من حكمة الحكماء الموسيقيين المستعملين لها في المارستانات (1) في الاوقات المضادة لطبيعة الامراض والاعراض والاعلال ـ هـ كلام اخوان الصفاء .

وقد كان بتونس وقف خاص لاقامة حفل موسيقي غنائي بالمارستان يرجع الى المرحومة الاميره عزيزه عثمانة زوجة ملك تونس « حموده باشا المرادي » .

---

1) جمع مارستان وهو مستشفى الامراض العقلية

وقد الفت اشعار عديدة بالعربية والفارسية والتركية في ربط المقامات الموسيقية بطبائع الانسان نورد منها التي للقاضي المرحوم الشيخ عبد الواحد الونشريسي المتوفى بفاس سنة 955هـ 1584م .

طبـائع في عـالم الكون اربع ففي مثلها اضرب للطبوع مجملا
فـأولها السوداء والارض طبعها وبـالبرد ثم اليبس قد خصها الملا
وبلغم طبع الماء رطب وبـارد وطبع الهوا والحر للدم قد تـلا
وصفراء طبع النار يحرق حـره لما فيه من يبس بتدبير ذى العلا
فنغمة صوت (الذيل) ثم فروعـه يحرك للسوداء خذها مرتـلا
(عراق ورمل الذيل) فـاصغ للحنه و(رصد) له فارصده ان كنت ذا اعتلا
وللبغلم (الزيدان) ثم (اصبهانـه) (حجاز) (زوركند) كما انجـلا
و(عشاقه) فاق واختص بالغنـا فهن فروع خمسة بعد الـولا
و(ماية) حسن حركت لذوى الدما (برصد ورمل والحسين) الذي حلا
وصفراء (للمزموم) فانسب فروعه (غريب الحسين) للطبوع مكملا
وزاد لـه طبعا (غريب محـرر) واصل بلا فرع فلاتك مهمـلا
وصل وسلّم في ابتدائـك..اولا وختما على من للخلائق ارسـلا

* * *

وقد تجاوز بعضهم ذلك فجعل لكل وتر من اوتار الآلات الموسيقية ارتباطا معينا باحدى طبائع الانسان .

ويقول في ذلك الشاعر العربي « كشاجم » المتوفى سنة 350هـ 961م :

شدت فجلت اسماعنا بمخفـف يحدثها عن سره وتحدثـه
مشاكلة اوتاره في طباعهـا عناصر منها الف الخلق محدثـه

فللنار منه الزير (1) والارض بمه ... وللريح مثناه وللماء مثلثه

وكل امرىء تشتاقه منه نغمة ... على حسب الطبع الذي منه يبعثه

شكا ضرب يمناها فظلت يسارها ... تطوقه طورا وطورا ترعثه (2)

فما برحت حتى ارتني (مخارقا)(3) ... يجاوبه في احسن الشدو (عثعثه)(4)

وحتى حسبت البابلين القيا ... على لفظها السحر الذي هي تنفثه

* * *

اما في العراق وبلاد فارس فكلمة « مقام » توسع معناها واصبحت تدل على التراث الموسيقي الذي يتسم بصبغة ارتجال الغناء والعزف على مختلف السلالم الموسيقية التقليدية بطرق مضبوطة لدى اهل الصناعة شأنها في ذلك شأن كلمة « المألوف» بتونس وليبيا و « الغرناطي » بالجزائر و « الاندلسي » أو « الآلة » بالمغرب وكذلك « الوصلة » في مصر وسوريا ولبنان و « الفاصل » بتركيا و « الشش مقام » بجمهوريات اسيا الوسطى الاسلامية من الاتحاد السوفياتي وذلك من حيث دلالة الكلمة على جميع التراث التقليدي الموسيقي .

والفرق الوحيد بين المدارس المذكورة هو ان التراث الموسيقي ينفرد بالارتجال في العراق وبلاد فارس وقد يختم باغان صغيرة تدعى «باستات» (جمع بسته) بينما هو في البلاد الاخرى يجمع المعزوفات الموسيقية المعبر عنها في الكتب القديمة بالموسيقى المحضة والتي ينعتها بعضهم في

---

1) اسماء اوتار العود هي الزير والبم والمثنى والمثلث

2) ترعثت المراة اى تقرطت

3) مخارق من اشهر المغنين العباسيين

4) عثعث : مغن اسود اشتهر في نفس العصر

عصرنا الحاضر غلطا بالموسيقى الصامتة ؟ وبين الموشحات والازجال في قوالب تختلف بين القطر والقطر وكذلك العزف والغناء المرتجلين (استخبارات - تقاسيم - قصائد - مواويل - عروبيات) اللذين تتفاوت نسبهما حسب تقاليد كل قطر .

وقد كنا نظمنا ملتقى موسيقيا سنة 1975 خلال مهرجان مدينة تستور (بالجمهورية التونسية) للموسيقى التقليدية والمألوف كان عنوانه « الموسيقى العربية بين الموصلي وزرياب » شاركت فيه وفود من مختلف البلاد العربية واسبانيا وتأكد فيه ان الموسيقى العربية بدأت بالارتجال وان عليا بن نافع الملقب بزرياب قد تحدى استاذه اسحاق الموصلي بعد خروجه من بغداد واستقراره بالقيروان ثم بقرطبة وذلك ببعثه لمدرسة التلحين المضبوط التي كانت منطلقا لتأسيس مدرسة الموشحات الغنائية التي ازدهرت بالاندلس على يد الوزير الفيلسوف الفنان ابوبكر بن الصائغ المعروف « بابن باجه » المتوفى بالمغرب سنة 533هـ 1138م ، التي امتدت الى المغرب العربي ثم انتقلت الى المشرق الاسلامي مع الطريقة المولوية بمدينة قونيا من الجنوب التركي فحلب ودمشق والقاهرة .

وكلما ازدهرت مدرسة التلحين المضبوط كلما كان ذلك على حساب مدرسة الارتجال لذا نجد اعلى نسبة في الارتجال بمدرسة المقام العراقي واقل نسبة منه في المدرسة المغربية وذلك فيما يسمى « بالبيتان » اللذين لا يتعدى انشادهما الجمل القليلة التي كثيرا ما تعاد هي هي بين المغنين الاماقل .

ومع تطور وسائل الاعلام السمعية البصرية وتسهيل المواصلات تغلبت كلمة « المقام » فصارت تستعمل للدلالة على السلالم الموسيقية المعتمدة في التراث الموسيقي العربي التقليدي وسنتناولها بحول الله مع

التعرض الى اسمائها المختلفة عبر مجموع البلاد العربية ومع مقارنتها بما يوجد منها خارج الوطن العربي تعميما للفائدة لنجعلها لبنة اولى نحو توحيد المصطلحات الفنية بين جميع هذه الاقطار .

وسنجعل لكل مقام سلمه المحلل مع تمرين خاص به يعين الطلاب على تطبيق هذا السلم كما كان يفعله ابرز الفنانين في اجيالنا السابقة وسنورد لكل مقام شاهدا من التراث العربي مرقوما بالنوطة الموسيقية .

اما من يريد التعمق في هذا الفن فنوجهه الى اهم الكتب والمنشورات الموسيقية التي صدرت بمختلف البلاد العربية ليرجع للقطع الواردة بها لتنمية محفوظاته من التراث العربي بالنسبة لكل مقام حتى يركز ملكته الفنية وهو اوفق سبيل لذلك اذلو راجعنا كبار الملحنين والمرتجلين لوجدناهم من اكثر الفنانين حفظا للتراث .

الكتب المعتمدة :

نوجه من يريد التوسع في الحفظ الى مراجعة الشواهد في الكتب الآتية فمن تحصل عليها جميعا كانت له الفائدة الكبرى ومن تحصل على بعضها كانت له الفائدة المعتبرة :

1 — من تونس — التسعة اجزاء من منشورات التراث الموسيقي التونسي التي يمكن طلبها من وزارة الشؤون الثقافية .

2 — من مصر : أ — سلسلة تراثنا الموسيقي في اربعة اجزاء ويمكن طلبها من الاستاذ احمد شفيق ابو عوف رئيس اللجنة العليا للموسيقى العربية 52 شارع نجيب الريحاني القاهرة

ب – كتاب المؤتمر الاول للموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة سنة 1932 ويمكن الاطلاع عليه بالمكتبات والمعاهد .

3 – من سوريا – أ – كتاب « من كلوزنا » ويطلب من مؤلفه الاستاذ نديم الدرويش – المالية حلب .

ب – كتاب « السماع عند العرب » في خمسة اجزاء ويطلب من مؤلفه الاستاذ مجدي العقيلي بمزرعة جاده عمر المختار رقم 2 دمشق .

ج – كتاب « مجموعة قطع شرقية » الذي يضم عددا طيبا من البشارف والسماعيات التركية لمؤلفه المرحوم توفيق الصباغ ويمكن الرجوع الى المكتبات والمعاهد للاطلاع عليه .

4 – **من لبنان** : كتاب الموشحات الاندلسية لمؤلفه المرحوم الاستاذ سليم الحلو ويمكن الحصول عليه من الكتيبات اللبنانية .

5 – **من المغرب** : كتاب المؤتمر الموسيقى لسنة 1969 ويمكن ان يطلب من وزارة الشؤون الثقافية المغربية .

ب – التراث العربي المغربي للموسيقى

ويطلب من مؤلفه الاستاذ الحاج ادريس بن جلون 15 زنقة أبو علي الفارسي – الدار البيضاء المملكة المغربية .

6 – كتاب « الموسيقى العربية » للبارون ديرلانجي الجزء الخامس منه بالخصوص ويمكن الاطلاع عليه بالمكتبات والمعاهد .

7 – كتاب الموسيقى التركيه TURK MUSIKI NASARI AMELI ويطلب من معهد اسطنبول للموسيقى .

8 ـ أ ـ شرح رديف موسيقي للدكتور مهدي برقشلي ويطلب من « دانشكاه » جامعة طهران .

ب ـ كتب رديف اوازى موسيقي سنتي ايران تأليف محمود كريمي قدم له وعلق عليه محمد تقى مسعوديه ـ ويطلب من جامعة طهران أيضا .

Norther Indian music volume II the main Ragas-alain Danielou UNESCO 1954.

ولسائل ان يستفهم لماذا لم نتعرض الى العدد العديد من الكتب الموسيقية الصادرة بمختلف الاقطار العربية .

ونجيبه حينئذ بأنا لم نذكر سوى الكتب التي اشتملت على قطع من التراث الموسيقي مرقومة بالنوطة أو بينت مقاماتها وأوزانها ليمكن الرجوع اليها .

وقبل الدخول في تفاصيل الموضوع نتعرض الى قضية السلم الموسيقي العربي حتى نزيل من الاذهان الغموض الذي سبح فيه الكثيرون من الباحثين وأجروا فيه تجارب عديدة تتصف بالبدائية بالنسبة لعصرنا الحاضر لاستنادها الى مجرد السمع بالاذن وقد أظهرت الابحاث الحديثة عدم صحة ذلك لما يتعرض اليه الانسان من تكيف لسمعه حسب تأثره الخارجي أو العاطفي .

وقد تأكد ذلك بالتجربة التي أجريت في المؤتمر الاول للموسيقى العربية بالقاهرة حيث أعطيت درجة « لا » (حسني) الصوتية لمجموعة من ألمع عازفي القانون عدلوا عليها الاوتار المقابلة لها من آلاتهم ثم طلب منهم تعديل (دوزنة) جميع اوتار تلكم الآلات ابتداء من الدرجة

التي ضبطوها أولا . واذا بالنتيجة تبرز أن الدوزان (التعديل) كان مختلفا بينهم جميعا وخاصة فيما يتعلق بدرجة « السيكاه » مي (نصف محفوضه) ولذلك تم الاتفاق في هذا المؤتمر على جعل علامتين جديدتين للعوارض الموسيقية لبيان رفع أو خفض الصوت بربع الدرجة وقد نعت هذا الربع بكونه وهميا ؟ وهكذا بقيت المسألة غير مبتوت فيها شأنها في ذلك شأن الموسيقى الفارسية التي وضعت لذلك علامتين احداهما للخفض باقل من نصف الدرجة وتسمى « كورون » والاخرى لرفعها بنفس النسبة وتسمى « صوري » .

وقد اصدر الباحث التركي الاستاذ رؤوف يكتابك رسالة في نقد اعمال المؤتمر العربي المذكور وفندها بما هو معمول به في الموسيقى التركية التي تعتبر استمرارا لابحاث المدارس العربية القديمة ابتداء من كتاب « الادوار » لصفي الدين الارموى .

العوارض الموسيقية

وفيما يلي العلامات المستعملة في الموسيقى العربية لربع الدرجة (الموهوم) وفي الموسيقى الفارسية ثم مجموع تجزئات البعد في الموسيقى التركية التقليدية :

أ — في الموسيقى العربية :

للخفض بربع البعد (1)

للرفع بربع البعد

(1) البعد هو النسبة الصوتية التي توجد بين درجتين طبيعيتين ما عدا ما بين درجتي مي وفا وكذلك سي و دو فيوجد بين كل منهما نصف البعد فقط

ب – في الموسيقى الفارسية :

للخفض بربع البعد ويسمى « كورون »

للرفع بربع البعد ويسمى « صوري »

ج – في الموسيقى التركية التقليدية :

تسمى « فضله » وتخفض تسع البعد

تسمى « بقيه » وتخفض اربعة اتساع البعد

تسمى « مجنب صغير » وتخفض خمسة اتساع البعد

تسمى « مجنب كبير » وتخفض ثمانية اتساع البعد

تسمى « طنيني » وتخفض بعدا كاملا

تسمى « فضله » وترفع تسع البعد

تسمى « بقيه » وترفع اربعة اتساع البعد

تسمى « مجنب صغير » وترفع خمسة اتساع البعد

تسمى « مجنب كبير » وترفع ثمانية اتساع البعد

تسمى « طنيني » وترفع بعدا كاملا

وهي تعتمد على السماع بواسطة القياس بالة « الصونومتر »

وبعد الاطلاع على كل ذلك أجريت بحثا علميا لمختلف المقامات العربية اثناء صائفة 1966 بالمركز الموسيقي الامريكي « بانترلوكن » بولاية « مشقن » اعتمدت فيه على الجهاز الالكتروني لهذا المركز وهو من نوع « استروبكون » 6ت3 لما اشتمل عليه من دقة تمكن من التعرف

على ضبط الصوت مع القياس بنسبة تقسم البعد الواحد الى مائة جزء كما يمكن من تحقيق ضبط ذلكم المقياس بطريقة مرئية لا تدع مجالا للشك ذلك ان الجهاز اذا اسمع صوتا معينا يبين دائرة مضيئة كما ان المقياس يبين دائرة اخرى وعند عملية الضبط يكون ذلك باندماج الدائرين بحيث تصبحان دائرة واحدة .

وقد اعتمدت في هذه التجربة على صوت شيخ الفنين خميس الترنان بالنسبة للموسيقى التونسية وعلى صوت الموسيقار محمد عبد الوهاب بالنسبة لمصر والمشرق العربي وعلى احمد خليفي المختص بالغناء الصحراوي بالنسبة للجزائر وعلى فرقة للمدائح النبوية المعروفة بالمسمعين بالنسبة للمغرب وقد قصدت عدم الاعتماد على مغني الفرق التقليدية في الجزائر والمغرب لان الكثير من هذه الفرق استوعبت آلات غربية لا تشمل سوى الدرجات الصوتية وانصافها في سلمها بحيث يسيء استعمالها لاكبر عدد من المقامات العربية التي تشمل بين منازلها الصوتية الابعاد الكاملة وانصافها وما هو دون ذلك مثل مقامات « الراست والحسين والسيكاه » وفي الكثير من الفرق اصبحت هذه الآلات المسيئة مثل « البيانو » والقيثارة » و « المندولين » وحتى «الكلارينات» جزء لا يتجزأ منها بحيث ان اغلب الفرق التقليدية في المغرب (1) وفي الجزائر اصبحت تؤدي جميع المقامات بالسلم « الدياتونيكي » الغربي المحض وقد جعلها ذلك تتقلص شيئا فشيئا من حضيرة الموسيقى المنتشرة في جميع الأقطار العربية والاسلامية وفي الكثير من الاقطار الاجنبية التي نالها شرف الاتصال بالحضارة الاسلامية ، ومن الغريب ان بعض الباحثين أصبحو يحاولون اقامة الحجة عبثا بان هذه الطريقة

---

(1) ما عدا فرقة البريهي بفاس .

(التي بثها الاستعمار الغربي وشعورنا بالنقص امام الغالب) مرتبطة باحدى المدارس العربية القديمة ؟... (1)

وقد اسفرت نتيجة البحث الذي اجريته عن رفع او ازال بعض الدراجات بنسبة تتراوح بين ٪ 20 و ٪ 30 و ٪ 40 من البعد الكامل ووضعت لذلك العلامات الآتية لتلكم النسب .

وقد عرضت نتيجة هذا البحث على الندوة العلمية التي نظمها مركز « غوت » الالماني بمدينة بيروت سنة 1968 وشارك فيها العلامة الاستاذ « ماريوس شنيدر » استاذ العلوم الموسيقية بجامعة « كولونيا » الالمانية . ومن تركيا الاستاذ « عدنان سيقون » المؤلف الشهير واستاذ التأليف الموسيقي بمعهده انقره . والاستاذ « روشنكام » عميد الموسقيين التقليديين الاتراك ومن البلاد الفارسية الباحث الاستاذ « خاتشي » اما من الجانب العربي فقد حضر معي عميد الموسيقيين التقليديين بلبنان المرحوم الاستاذ « سليم الحلو » ووافق الجميع على البحث وعلى العلامات الآتي بيانها .

للخفض		للرفع	
[illegible]	لنسبة ٪ 20	[illegible]	لنسبة ٪ 20
[illegible]	لنسبة ٪ 30	[illegible]	لنسبة ٪ 30
[illegible]	لنسبة ٪ 40	[illegible]	لنسبة ٪ 40

كتابة العوارض

من المعلوم لدى أهل الفن ان العوارض تكتب داخل المقياس وحينئذ تسلط على الرقم الموسيقي الذي يليها وامثاله الى نهاية المقياس المرسومة فيه مالم توضع علامة « المانع » (bécarre) لإزالة مفعولها على الرقم الذي يرسم بعد ذلك المانع .

---

(1) يلاحظ ان اغلب فرق الشباب بهذين القطرين رجعت للعزف الصحيح فى الفرق العصرية ذات الطابع الشرقى .

وتكون كتابة العارض أول القطعة أو أول أحد أجزائها وحينئذ لا بد ان تخضع للقاعدة التي تقتضي ترتيبا خاصا بالنسبة « للخافض » وترتيبا آخر بالنسبة للرافع لا مناص من اتباعها ويكون للعارض او لمجموعة العوارض حينئذ مفعولان :

أ ـ التسلط على الرقم الموسيقي الذي يكتب في موقعها في كامل القطعة أو جزئها المعين ولا يقطع ذلك المفعول إلا بالمانع المذكور

ب ـ والمفعول الثاني للعارض أو لمجموعة العوارض الموضوعة أول القطعة هو تحديد السلم الموسيقي للمقام الكبير **Majeur** أو المقام الصغير **Mineur** عند الغربيين .

وقد حدد ترتيب العوارض على النحو التالي :

أ ـ الخوافض : سي ـ مي ـ لا ـ ري ـ صول ـ دو ـ فا

ب ـ الروافع : (بعكس ذلك) ـ فا ـ دو ـ صول ـ ري ـ لا ـ مي ـ سي

وقد قام بعض الفنانين العرب امثال المرحوم توفيق الصباغ بكتابة العوارض أول القطعة بدون أي ترتيب كما قاموابالتخليط بين الخوافض والروافع في آن واحد حسبما يقتضيه المقام العربي الذي يكتبونه ؟ .

ورأي في الامر انا نستمر في كتابة العوارض أول القطع ولكن لا بد لنا من مراعاة الترتيب المعمول به في الموسيقى الغربية بحيث اذا كتبنا خافضا واحدا لا بد ان يكون على مقر (سي) واذا كتبنا خافضين يكونان بالضرورة (سي ومي) وهكذا دواليك ، وذلك لنحفظ القارىء من أي خطأ ، ونجرى ترتيب الخوافض على انصاف الخوافض الخاصة بالموسيقى العربية وترتيب الروافع على انصافها أيضا ـ كما نجيز اختلاط

الخوافض والروافع معا ، وحتى مع الموانع مع التأكيد على احترام ترتيب كل من الخوافض والروافع ، فيمكننا وضع خافضيتين (سي ومي) مع رافع واحد (فا) أول القطعة اذا كانت في مقام الحجاز مثلا كما يمكننا ان نرمز لمقام الحجازكار بمانعين على مجرى (سي ومي) يليهما خافضان على (لا و ري) وفي ذلك مراعاة للترتيب الغربي الاصلي واجتهاد في طريقة تسهيل كتابة الموسيقى العربية .

انواع المقامات

نقسم المقامات الموسيقية العربية التي سنتناولها الى ثلاثة محاور :

1 ـ مقامات تعتمد أجناسا أو عقودا ثلاثية أو رباعية أو خماسية (اي ذات ثلاث أو أربع أو خمس درجات) متتالية وهي تشترك في ذلك مع الموسيقى الفارسية والتركية واليونانية (Tricorde - Tetracorde Pentacorde)

2 ـ مقامات تعتمد السلم الخماسي وتشترك فيه مع الموسيقى الافريقية الزنجية وموسيقى الشرق الاقصى . (Pentatonique)

3 ـ مقامات ادمج فيها النوعان السابقان وهي التي تركزت في الاندلس والمغرب العربي والجزيرة العربية .

وقبل الدخول في دراسة مقامات المحور الاول نتناول دراسة العقود (1) التي سنعتمد عليها اثناء البحث .

أ ـ فالعقود الثلاثية لا تتجاوز :

1 ـ ما يسمى بالعجم ـ وقديما استعملت كلمة « اعجمي » دلالة على ما لم يكن عربيا وفي الاصطلاح تدل على عقد ثلاثي يرتكز

---

(1) نعتها بعضهم بالاجناس ؟

على درجة « سي » المخفوضة التي تسمى بالعجم ايضا ويشتمل على بعد كامل مكرر .

2 — كما يشمل عقد « السيكاه » وهي كلمة اصلها فارسي مركبة من « سا » بمعنى « ثلاثة » ، « وكاه » اي صوت والمعنى : الدرجة الصوتية الثالثة من السلم الموسيقي الشرقي حرفت فصارت سيكاه وهي تمثل عقدا ثلاثيا يرتكز على درجة « مي » المخفوضه بنسبة ٪ 30 التي تسمى « بالسيكاه » ويشتمل على ٪ 70 أو ٪ 80 من البعد يمكن نعته بثلاثة ارباع البعد تجاوزا مع بعد كامل ، وقد لاحظنا ان خفض درجة المي يكون في تركيا والجزائر والمغرب بنسبة ٪ 20 فقط .

ب — اما العقود الرباعية فهي :

1 — الراست وهو يرتكز على درجة (دو) التي تحمل اسمه ويشتمل على بعد كامل فثلاثة ارباع البعد مكرره .

2 — النهاوند — يرتكز على درجة « الراست » أيضا (دو) ويقابل السلم الصغير Mineur الغربي من حيث اشتماله على بعد كامل يليه نصف البعد ثم بعد كامل .

3 — البياتي — يرتكز على درجة « الدوكاه » وهي كلمة فارسية مركبة من دو بمعنى اثنين وكاه بمعنى صوت (رى) ويشمل بين درجاته ثلاثة ارباع البعد مكررة ثم بعدا كاملا .

4 — الحجاز — يرتكز على درجة « الدوكاه » (رى) ويشمل بين درجاته ٪ 60 من البعد ثم ٪ 140 من البعد فنصف البعد .

5 — الصبا — يرتكز على درجة الدوكاه (رى) ويشمل بين درجاته ثلاثة ارباع البعد مكررة ثم نصف البعد .

6 – الكردى – يرتكز على درجة الدوكاه (رى) ويشمل بين درجاته نصف البعد ثم بعدا كاملا مكررا .

ج – اما العقد الخماسي فلنا منه :

1 – النوائر (كلمة معناها اثر البعد) الذي يرتكز على درجة « الراست » (دو) ويشمل بين درجاته بعدا كاملا يليه نصف البعد ثم بعدا ونصفا ثم نصف البعد .

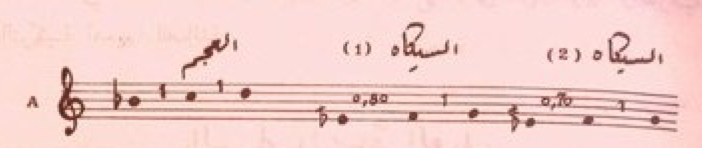
2 – الماهور (كلمة فارسية معناها « الهلال») – يرتكز على درجة الراست (دو) ويقابل المقام الكبير (Do majeur) الغربي من حيث اشتماله بين درجاته على بعد كامل مكرر يليهما نصف البعد ، فبعد كامل . واذا ما ركز على درجة (فا) سمي (جهاركاه) كلمة معناها الصوت الرابع كما لو ركز على درجة (سي المخفوضه) سمي (عجم عشيران) .

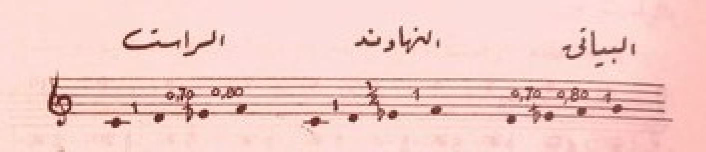
3 – الذيل – يتركز على درجة الراست (دو) (وهو خاص بالاندلس والمغرب العربي) ويشمل بين درجاته : بعدا كاملا نـ ٪ 80 من البعد ثم ٪ 70 من البعد ثم بعد كاملا .

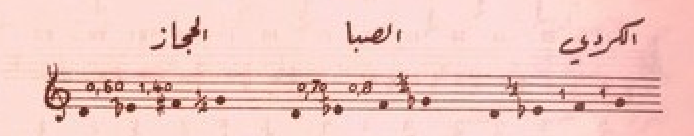
4 – العراق (التونسي) والاصبهان (المغربي) يرتكز على درجة الدوكاه (ري) ويشمل بين درجاته : ٪ 80 من البعد نـ ٪ 70 من البعد فبعدين كاملين .

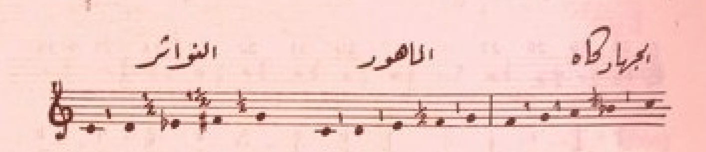
* * *

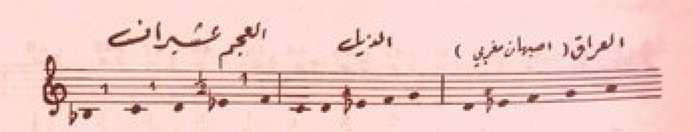
سلالم مختلف العقود
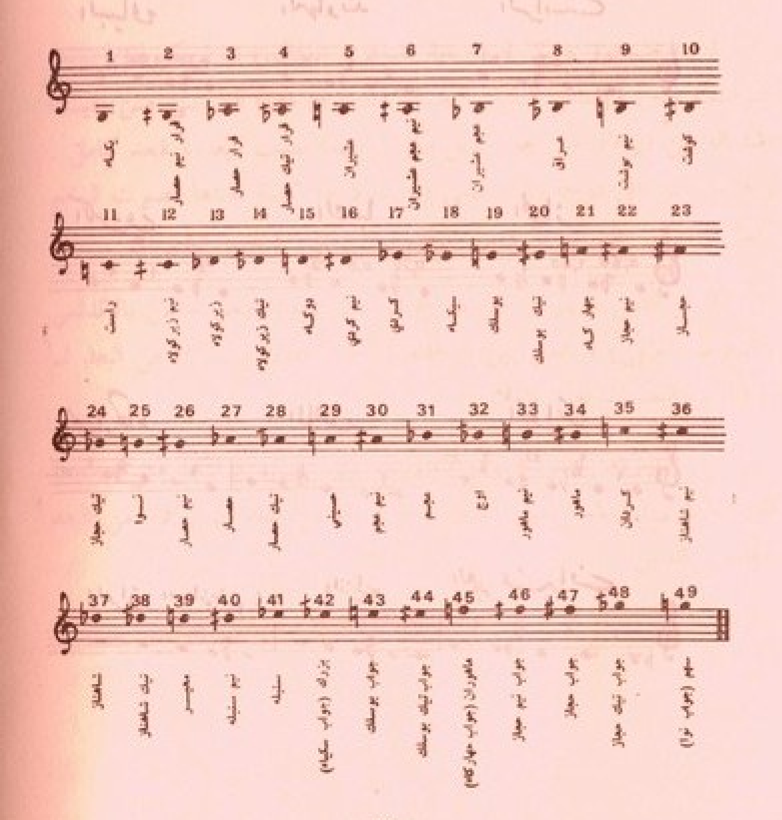










قبل بداية الدراسة نورد فيما يلي السلم الموسيقي العربي باسمائه المستعملة في اغلب الاقطار العربية والاسلامية وهي من العربية والفارسية والتركية تعميما للفائدة .

السلم الموسيقي العربي



النــوع الاول :

المقامات التى ترتكز عــلى تسلسل العقود

نتناول دراسة المقامات التي ترتكز على تسلسل العقود مع **تصنيفها** حسب درجات ارتكازها .

أ ــ فالتي ترتكز على درجة (دو) المعروفة في الاصطلاح العربي بالراست هي :

1 ــ **مقام الراست** وهي كلمة فارسية معناها المستقيم ويشتمل هذا المقام على ثلاثة عقود من الراست على درجات الراست (دو) والنوى (صول) والكردان (دو الثانية) ويتغير عقده الثاني في حالة النزل ليصبح نهاوند على درجة النوى (صول) وهو من اعــرق المقامات العربيـة حيث كان من الاصوات التي تعرض لها كتاب الاغاني لابي الفرج الاصبهاني وبيّن سلمه بكونه يبتدىء من الخنصر في مجرى البنصر (1) بالنسبة لآلة العود ، حسب السلم الآتي :



ويسمى هذا المقام في المغرب (بالاستهلال) وينسب للموسيقار (علال البطلة) الذي عاش في القرن السادس عشر . اما في تونس فيدخل تحت احد جزئي مقام راست الذيل كما سنبينه

فــروع الــراست :

اذا اكثرنا من النزول تحت مقر ارتكازه (دو) بعقد راست على درجة اليكاه (صول قرار) سمي في تركيا وفي الكثير من البلاد العربية

---

1) انظر ص 139 من كتاب الموسيقى العربية تاريخها وادابها للمؤلف

باسم الرهاوى (نسبة الى مدينة رها الفارسية) وهو كثير الاستعمال في الغناء الصوفي وخاصة منه في الطريقة المولوية التركية (نسبة الى مولانا جلال الدين الرومي المتوفى سنة 672هـ 1273م).
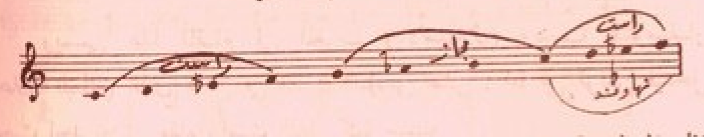
اما اذا اكثرنا من استعمال العقد الثالث للراست فيسمى ذلك « راست كردان » وكثرة الغناء في العقود العالية بالنسبة لجميع المقامات تسمى في العراق « بالمايانه » .

واذا رفعنا الدرجة الثانية (رى) من سلم الراست سمي ذلك « بالسازكار» وهي كلمة فارسية معناها عمل الآلات .

ومقام الراست يعتبر من ازخر المقامات انتاجا ولذا بني عليه المثل السابر « اذا طال ليلك فالرست » (أى تناول اغاني مقام الراست)
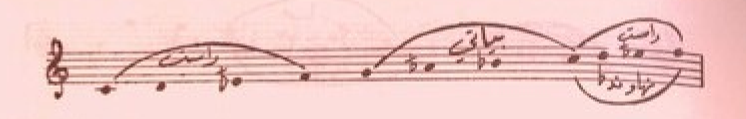
انظر الامثلة الموسيقية رقم 1و 2 و 3 .

2 — **مقام « السوزناك »** وهي كلمة فارسية معناها « المؤلم » فهو من فصيلة مقام الراست ولا يفترق عنه الا بجعل عقده الثاني حجازا عوض الراست على درجة النوى (صول) في الصعود بسلمه وفي بعض الاحيان في حالة النزول حسب السلم الآتي :



انظر المثال رقم 4

3 — **مقام النيروز** أو النوروز أو نيرز راست وهي كلمة فارسية معناها « عيد الربيع » وهو من فصيلة مقام « الراست » ولا يفترق عنه الا بجعل عقده الثاني بياتي على درجة النوى (صول) في الصعود بسلمه وفي بعض الاحيان في حالة النزول به حسب السلم الآتي :



انظم المثالين رقم 5 و 6 .

وهو يقابل (العراق) في الجزائر و (المحيّر عراق) بتونس و (المحير) بقسنطينة خاصة اذا ركز على درجة النوى (صول) او درجة الدوكاه (ري) ، انظر المثال رقم 7

وهو من المقامات العربيـة الاصيلة وقد رمز له الاصبهاني بالبداية من مطلق المثنى من أوتـار العودي ف مجرى البنصر .

4 – مقام المايه المغربية : كلمـة فارسية معنـاها الخميره وهو في الاندلس والمغرب العربي الكبير من فصيلة الراست ولا يختلف عنه الا بجعل العقد الثاني من سلمه نهاوند على النوى (صول) في حالة الصعود به وجهاركـاه (أو مزموم) على درجتهـا (فـا) في حالة النزول مع كثرة ابراز الدرجتين الثـالثة والرابعة من درجات سلم المقام حسبمـا يلي :
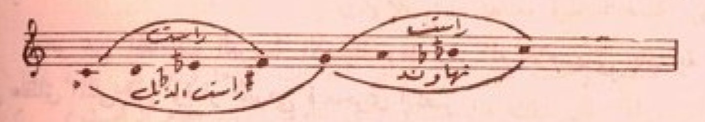


انظر المثالين عدد 8 و 9

5 – مقام دلنشين : كلمـة فارسية معناهـا « ساكن القلب » وهو من فصيلة الراست ولا يفترق عنه الا في عقده الثاني في خصوص حالة الصعود بسلمه ويجعل حينئذ « بياتي » أو « صبا » على درجة الحسيني (لا) حسب السلم الآتي :



انظر المثالين عدد 10 ، 11 .

6 – **مقام راست الذيل** : يختص باقطار المغرب العربي وهو من فصيلة الراست ولا يفترق عنه الا برفع الدرجة الرابعة من سلمه احيانا وفي هذه الصورة تخفض درجة سلمه الثالثة بنسبة ٪ 40 حسب السلم الآتي :

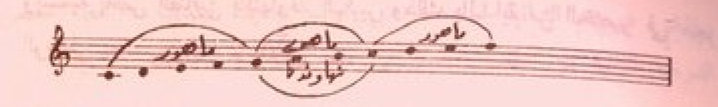


انظر الامثلة رقم 12 و 13 و 14 .

وقد لاحظنا وجوب تطبيق حركات هذا المقام في اداء مقام الراست العراقي خاصة عند القفلة .

7 – **مقام الماهور** : وقد ورد في بعض الكتب القديمة باسم « الماخورى » ، وأورد عنه كتاب الاغاني أقصوصة ملخصها ان اسحاق الموصلي قرر يوما عدم الخروج من بيته وعدم استقبال اي طارق – فاذا شيخ وقور يظهر في غرفته وينسب اليه الجهل ويعلمه صوتا (مقاما) جديدا هو « الماخورى» أو « الماهور» ويحتجب فعلم أنه الشيطان واليه ينسب المقام .

أما من حيث قواعده فهو يقابل السلم الكبير الغربي (Do majeur) ولا يفترق عنه في كل من الموسيقى العربية والتركية والفارسية الا بخفض درجته السابعه (سي) في حالة النزول حسب السلم الآتي :



انظر المثال رقم : 15

8 ـ **مقام النهاوند** : وهو اسم مدينة فارسية ويسمى في الجزائر « رهاوى » أو « ساحلي » وفي تونس « محير سيكاه » وفي تركيا «بوسلك» أو «سلطاني يكاه» أو «فرح فزا» وعند الفرس «اصبهان» (1) مع تغيير درجة ارتكازه او ابراز بعض درجات سلمه ويتركب من عقد نهاوند على (دو) يليه عقد حجاز على النوى (صول) فنهاوند على الكردان (دو الثانية) وفي حالة النزول بالسلم يتغير العقد الثاني ليصبح « كردي » على درجة النوى (صول) حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 16 ، و 17

وهو ايضا من اعرق المقامات العربية خلافا لما يظنه البعض ، حيث تعرض له ابو الفرج الاصبهاني في كتاب الاغاني ورمز له بالبداية على آلة العود من مطلق المثنى في مجر الوسطى وهكذا ركزه على درجة النوى (صول) كما رمز لنوع آخر من النهاوند وهو الذي يشتمل على عقدي نهاوند الاول على درجة الراست (دو) والثاني على درجة النوى (صول)

(1) يرتكز البوسلك ومحير السيكاه على درجة الدوكاه (ري) اما الفرح فزا او السلطاني يكاه والاصبهان الفارسي فترتكز على درجة اليكاه (صول قرار) .

ويسميه بعض الفنانين بالنهاوند الكبير وذلك بالبداية من الخنصر في مجرى الوسطى حسب السلم الآتي :



واذا ركز على درجة الدوكاه (رى) وجعل عقده الثاني (بياتي) على الحسيني (لا) سمي في مصر بالعشاق وهو غير العشاق التركي ولا المغربي .

9 ـ **النهاوند المرصع** : لا يفترق عن سلم النهاوند الا بتغيير عقده الثاني بجعله (حجازا) على درجة (الجهاركاه) (فا) وكذلك عقده الثالث ويكون حجازا على درجة الكردان (دو جواب) حسب السلم الآتي :



علما بان بقية انواع النهاوند يمكن ان ترصع بوضع الحجاز على درجتي سلمها الرابعة والثامنة

انظر المثالين رقم 18 و 19 .
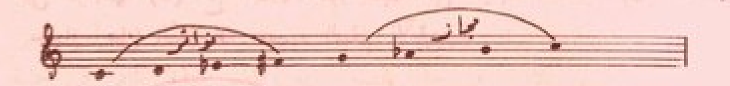
لتناول الآن مجموعة من المقامات تولدت عن سوء استعمال بعض المقامات العربية من طرف الشعوب الاجنبية التي اتصلت بالحضارة الاسلامية وذلك بتحويلها للدرجات التي تسلط عليها خافض جزئي ينزل درجتها بنسبة 20 أو 30 أو 40 بالمائة من البعد الى خافض كامل أو بازالة ذلك الخافض تماما مثل تحريف مقام السيكاه بازالة خافضيه فاعطى مقاما جديدا سمي بالكردي ، وتحريف مقام راست الذيل بخفض درجته الثالثة بخافض كامل فتولد عن ذلك مقام جديد اسمه النوائر ، وتحريف مقام الحجاز

بخفض درجته الثانية تماما فاعطى لونا جديدا ولذلك نلاحظ خفض الدرجه الثانية من عقد الحجاز في هذه المقامات بخافض كامل .

وقد ظهرت طرافة خاصة بهذا الاستعمال تبنت الموسيقى العربية نتائجها وادخلتها ضمن التراث العربي ولحن عليها ابرز الموسيقيين العرب المعزوفات والموشحات والادوار والقصائد والاغاني .

وفيما يلي جانب من هذه المقامات الجديدة مما يرتكز منها على درجة الراست (دو) .

10 ـ مقام النوائر : ويشتمل سلمه على عقد نوائر على درجة الراست (دو) يليه عقد حجاز على درجة النوى (صول) ثم نوائر على الكردان (دو الثانية) حسب السلم الآتي :
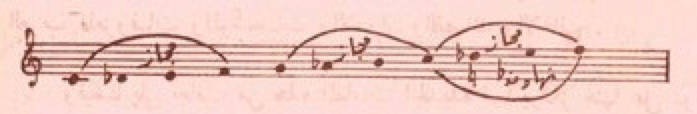


انظر المثالين رقم 20 و 21 .

11 ـ مقام النكريز : كلمة فارسية معناها (لا تهرب) وهو من فصيلة النوائر ولا يفترق عنه الا بتغيير عقده الثاني وجعله نهاوند على درجة النوى (صول) عوض الحجاز ومن خاصيته جعل درجة (سي قرار) حساسة للمقام اى طبيعية بينما تكون في العقد الثاني مخفوضة حسب السلم الاتي :



انظر المثالين رقم 22 و 23 .

12 ـ مقام الحجاز كار : كلمة فارسية معناها « عمل الحجاز » ويتركب سلمه من عقد حجاز مكرر على درجات الراست (دو) ثم النوى (صول) ثم الكردان (دو الثانية) مع امكانية تغيير العقد الاخير «بنهاوند» حسب السلم الآتي :



ويسمى هذا المقام عند الفرس « جهاركاه » .
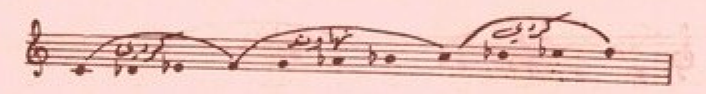
انظر المثالين رقم 24 و 25 :

13 ـ مقام الزنكولاه : كلمة فارسية معناها « جرس الرأس » وهو من فصيلة الحجازكار ولا يفترق عنه الا بجعل عقده الثاني جهاركاه على درجتها (فا) مع اضافة عقد صبا على درجة الحسيني (لا) احيانا حجاز على الكردان حسب السلم الآتي :
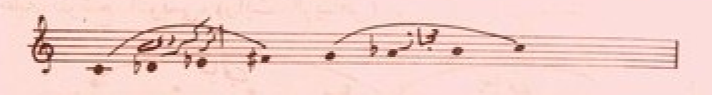


أنظر المثالين 26 و 27 .

14 ـ مقام الحجاز كاركردى : ويتركب سلمه من عقد كردى على درجة الراست (دو) يليه نهاوند على درجة الجهاركاه (فا) فكردي على درجة الكردان (دو الثانية) حسب السلم الآتي



انظر المثالين 28 ، 29

15 – **مقام الاثركردي** : وهو من فصيلة الحجازكاركردي ولا يفترق عنه الا برفع الدرجة الرابعة من سلمه وبجعل عقده الثاني « حجاز » على درجة النوى (صول) عوض النهاوند على درجة الجهاركاه (فا) حسب السلم الآتي :

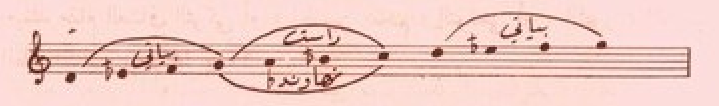


انظر المثال رقم 30 .

وبذلك نستكمل مجموع اشهر المقامات التي ترتكز على درجة الراست (دو) من التي تعتمد تسلسل العقود .

ب – وفيما يلي نأتي منها على التي ترتكز على درجة الدوكاه (ري) :
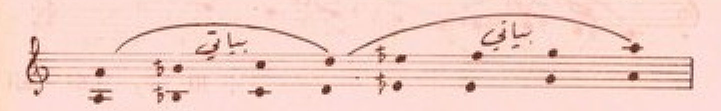
1 – أولها واهمها : **مقام البياتي** : ويتركب سلمه من عقد بياتي على درجة الدوكاه (ري) يليه عقد راست على درجة النوى (صول) فبياتي على المحير (ري الثانية) في حالة الصعود به ويتغير العقد الثاني في حالة النزول بالسلم بنهاوند على درجة النوى (صول) حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 31و 32

ونظرا لاهمية هذا المقام فان خريجي الجامع الازهر من مجودي القرآن الكريم من المصريين يعتمدونه في بداية قراءاتهم ونهايتها وقد اصبح ذلك من البدع المعتمدة لديهم ولدى كل من يقلدهم وقد تعمد المقرىء المرحوم الشيخ مصطفى اسماعيل مخالفة هذه القاعدة في الكثير من المناسبات للتخلص من هذه البدعة ؟

ومما يؤكد عراقة هذا المقام ، وروده في كتاب الاغاني للاصفهاني مرموزا له بالبداية من السبابه على وتر المثنى للعود في مجرى البنصر وهو بذلك يشتمل على عقد بياتي على الحسني (لا) وآخر على المحيّر حسب السلم الموالي ، واذا ما ركّز على العشيران (لا قرار) قوبل بالبياتي عشيران الذي عليه الموشح التونسي (رايت الرياض) .



ويسمى مقام البياتي باقطار المغرب العربى ب(الحسين) ويطلق على جميع انواع البياتي .

انـــواع البيـــاتـــي

وهذا المقام اذا ما تركز استعماله على عقده الثالث سمي بالبياتي محيّر وينسبه اهل فارس الى طريقة غنائية صوفيـة ترتبط بالولي الصالح المعروف « بابا طاهر » ويسمون المقام باسمه . انظر المثال رقم 33 .

امـا اذا جعل عقده الثاني نهاوند في حالتي الصعود والنزول فهو حينئذ مقام العشاق التركي أو « الحسين عجم » التونسي أو « الشور » الفارسي انظر المثالين رقم 34 و 35 .

واذا اكثرنـا من التوقف بسلمه على الدرجة الخامسة (لا) بصورة تغير عقده الثـاني في حالة الصعود الى بياتي على هذه الدرجة . فيأخذ حينئذ اسم هذه الدرجة (حسيني) ويعرف في اقطار المغرب العربي (بالحسين أصل) ــ انظر المثـال رقم 36 .

واذا سلطنـا (أكدنا) عقد العجم الثـالث في مقـام العشـاق التركي فينتهج لنـا ذلك مقـام « العجم » انظر المثـال رقم 37 .

واذا اكثرنا من التوقف على الدرجة الثالثة من سلم العشاق التركي أو « الحسين عجم » التونسي نحدث بذلك مقاما عريقا يسمى في تونس وليبيا « حسيني صبا » و في الجزائر « الغريب » وعليه اغلب الحان أنواع الغناء الجزائري المعروف بالحوزي . وفي المغرب عليه عدد كبير من قطع المقام المعروف « بالحمدان » الذي يشترك بين هذا المقام وبين مقام المزموم كما سنرى . انظر المثال رقم 38 .

وتنفرد تونس بنوع من البياتي يسمى « حسين نيرز » لا يختلف عنه إلا بكثرة ابراز درجة الراست من سلمه وعليه بشرف وعدد من الموشحات . انظر المثال رقم 39 .
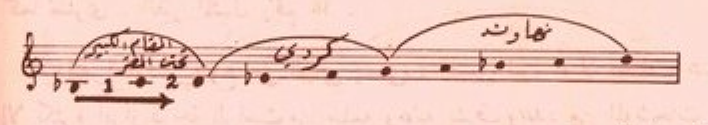
2 – **البياتي شورى :** ويسمى « قار جغار » عند الاتراك فهو من فصيلة البياتي ولا يفترق عنه الا بتغيير عقده الثاني الذي يصبح « حجاز » على درجة النوى (صول) حسب السلم الآتي :



أنظر المثالين رقم 40 و 41 .

3 – **مقام الكردي :** لقد كنا بينّا ان هذا المقام تأتى من سوء استعمال بعض الشعوب وخاصة منها اسبانيا لمقام السيكاه وذلك عند عزفه بآلات لا تشمل سوى البعد ونصف البعد بين درجات سلمها الموسيقي ولذلك يمكننا القول ان هذا المقام يمكن استخراجه من الدرجة الثالثة صعودا من المقام الكبير (Majeur) مثلما نستخرج مقام النهاوند الصغير (Mineur) من الدرجة الثالثة نزولا من المقام الكبير على درجة الراست (دو) التي نصعد منها بثلاثية كبيرة فيكون الكردي مرتكزا على درجة

البوسلك (مي طبيعية) واذا كان الكبير مرتكزا على درجة العجم عشيران (سي قرار المخفوضة) كان الكردي منه على درجة الدوكاه (ري) وهو المقر الاصلي لهذا المقام الذي يشتمل على عقد كردى على درجة الدوكاه (ري) يليه عقد نهاوند على درجة النوى (صول) فكردي على درجة المحيّر (ري الثاني) حسب السلم الآتي :



انظر المثال رقم 42 .

واعتبارا لحداثة عهد البلاد العربية بهذا المقام فقد كان القدامى يسمونه « بياتي افرنجي »

4 — **مقام الحجاز** : اسمه يدل على اصالته العربية ويشتمل سلمه على عقد حجاز على درجة الدوكاه (ري) يليه عقد « راست » على درجة النوى (صول) فعقد حجاز على المحيّر (ري الثاني) مع جعل العقد الثاني نهاوند عند النزول بالسلم حسب السلم الموالي :
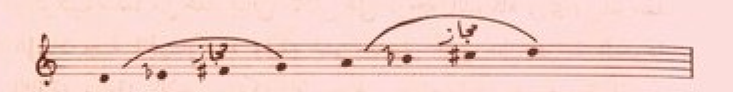


انظر المثالين رقم 43 و 44 .

ويعرف هذا المقام في تونس « بالاصبعين » وفي الجزائر « بالزيدان » وفي المغرب« بالحجاز الكبير » وفي العراق « بالمثنوي » .

5 — **مقام الشاهناز** : كلمة فارسية معناها دلال السلطان وهو من فصيلة الحجاز ولا يخالفه الا بجعل عقده الثاني حجازا على درجة

الحسيني (لا) عوض الراست على درجة النوى (صول) حسب السلم الموالي (في حالة الصعود بالخصوص) .



نظر المثال رقم 45 .

ويعتبر هذا المقام في المغرب الكبير داخلا فيما يقابل مقام الحجاز .

6 – **مقام الرمل :** حسبما هو معروف به في تونس وليبيا وهو ايقابل مقام « الهمايون » (كلمة فارسية معناها المبارك) الفارسي التركي المتداول في المشرق العربي .
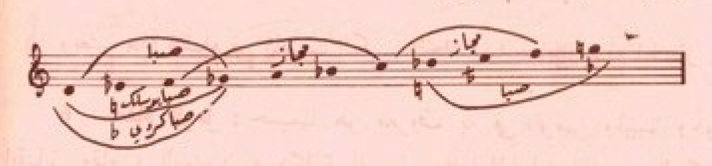
وهو من فصيلة الحجاز ويتفق مع سلمه مع خاصية ابراز الدرجة الرابعة (صول) من سلمه بكثرة في حالة الصعود وتحاشيها عند النزول كالتاكيد على ابراز الدرجة الثانية من سلمه وتختص تونس بزيادة جس درجة العراق (سي قرار بنصف خافض) عند القفلة حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 46 و 47 .

7 – **المجنبة :** يختص هذا الاسم بالجزائر ويقابله مقام الزوركند بالمغرب وهو عبارة عن اختلاط مقام الحجاز بمقام آخر مثل مقام « الحسين » أو غيره وهو وان كان موجودا باغلب البلاد العربية لكن لم يعط اسما خاصا – انظر المثال رقم 48 .

8 ـ **مقام الصبا :** ويسمى في العراق « المنصوري » وينسبونه لابي جعفر المنصور الخليفة العباسي أو لمنصور زلزل اشهر عوادي الدولة العباسية ويتركب سلمه من عقد بياتي ثلاثي على درجة الدوكاه (رى) يليه عقد حجاز على درجة الجهاركاه (فا) ثم حجاز آخر على درجة الكردان (دو الثانية) والعقد الاخير يمكن ان يعوض « بصبا » على درجة المحيّر (رى الثانية) حسب السلم الموالي :



انظر المثالين رقم 49 و 50 .

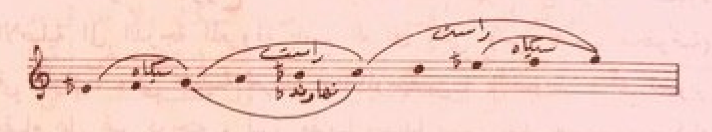
ولمقام الصبا انواع اهمها : الصبا كردى ويقتضي خفض الدرجة الثانية من سلم الصبا بحيث تصبح (مي مخفوضة) وقد لحنا عليه كنشيرتو للكمانجة مع الاركستر السنفوني عنوانه « بلادي » وهو مسجل على اسطوانة لدى شركة النغم بتونس .

والصبا بوسلك ويقتضي انهاء الجملة الموسيقية بحركة من البوسلك أونهاوند على درجة مقر الصبا وقد استعملها المرحوم « ابو العلا محمد في قصيده « والله لا استطيع صدك ولا أريد الحياة بعدك » كما طبقناه في الاغنية التي اشتهرت بتونس من صوت المطربة نعمه وعنوانها « الليل اه يا ليل جيت نشكي لك » من تأليف الاستاذ محمد الجاموسي .

وبهذا ننهي اشهر المقامات التي ترتكز على درجة الدوكاه (رى) من النوع الذي يعتمد تسلسل العقود .

ج ـ المجموعة الموالية ترتكز على درجة السيكاه (مي مخفوضه) بنسبة 30٪ في اغلب البلدان العربية وبنسبة 20٪ في تركيا والجزائر والمغرب .

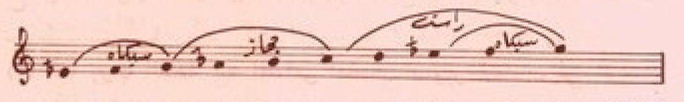
1 – واولها هو **مقام السيكاه** : وهي كما اسلفنا كلمة فارسية اصلها ساكاه ومعناها الدرجة الصوتية الثالثة وبذلك فما ادعاه الحائك التطاوني في سفينته من ان مخترعه هو « عبد الرحمن بن صيكه » الاندلسي ولذلك اعطيت اسمه غير مقبول ؟؟ اما سلمه فيشتمل على عقد سيكاه ثلاثي على درجتها يليه عقد راست على درجة النوى (صول) يكرر على درجة الكردان (دو الثانية) ثم عقد سيكاه في الجواب اى على درجة (مي الثانية نصف مخفوضة) مع امكانية تغيير العقد الثاني في حالة النزول بالسلم بنهاوند على نفس الدرجة (صول) حسب السلم الموالي (وهو خاص بموسيقى المغرب العربي والموسيقى التركية) .



انظر المثالين 51 و 52 .

2 – **مقام الهزام او الخزام** : فهو من فصيلة السيكاه ويعرف في المشرق العربي « بالسيكاه » (تجاوزا) اما في المغرب العربي فكلمة « سيكاه» التي تكتب احيانا « صيكه » تشمل النوعين معا .

ولا يفترق سلم هذا المقام عن سلم السيكاه الا في عقده الثاني الذي يصبح « حجازا على درجة النوى (صول) عوض الراست حسب السلم الموالي (1) :

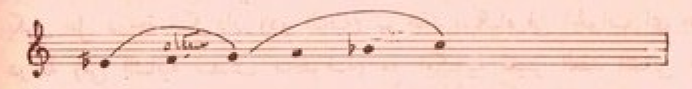


انظر المثالين رقم 53 و 54 .

---

(1) هناك ابحاث تجعل العقد الثاني سيكاه على النوع عوض الحجاز ؟

3 ـ **مقام المـاية الشرقية** : من فصيلة مقـام السيكـاه ويتميز عنه بجعل عقده الثـاني نهـاوند على النوى (صول) في حالتي الصعود والنزول حسب السلم الموالي (وهو قليل الاستعمال) واذا رفعت الدرجة الثانية من سلمه « سمي مستعارا » .



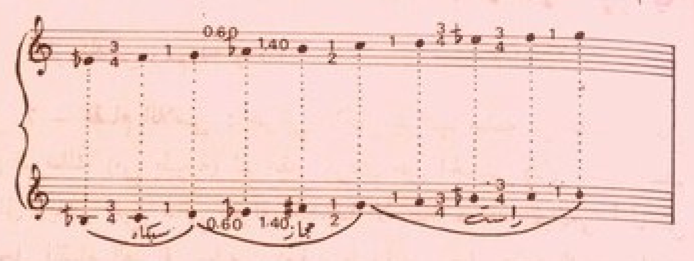
انظر المثـال رقم 55 .

4 ـ **راحة الارواح** ـ اذا حولنـا مقـام الهزام من درجة ارتـكازه الاصلية الى الدرجة المعروفة باسم العراق وهي (سي نصف مخفوضة) في القرار ، وهي عمليـة تعرف عند الموسيقيين « بالتصويـر » أي تصوير مقـام على غير درجته ، نبرز مقامـا جديدا يسمى عند بعضهم « سيكـاه عراق » وعند البعض الآخر « راحة الارواح » .

ويمكن ان تتسلط عملية التصوير هذه على اي مقـام والى اية درجة (1) من الدرجـات سواء أكانت طبيعية أو ادخل عليها احد العوارض وتسمى المقامـات المصورة عند الاتراك « بمقامات الشد » ومنها الشد عربان الذي يمثل تـصوير مقـام الحجـازكـار على درجة اليـكـاه (صول قرار) ويسمونه غلطا « شط عربان » ؟ ويحصل ذلك بوضع سلم المقـام الاصلي مع بيـان عوارضه والابعـاد الموجودة بين الدرجة والدرجة منه ثم نضع

(1) لقد جرت العادة عند القدامى اقتصار تصوير المقامات على الربـاعية او الخماسية الصحيحتين بحيث ما كان ارتكازه على (دو) يجعل على (فـا أو صول) وما كان على (ري) يجعـل على (صول أو لا) وما كان على (مي) يجعل على (لا أو سي) .

نحته سلم المقام المصور ثم ننقل الابعاد الموجودة في المقام الاعلى الى المقام الاسفل مع اعطائه العوارض المناسبة حسب البيان الآتي : (1)



انظر المثال رقم 56 .

5 ـ **مقام العراق الشرقي** : من فصيلة السيكاه ولا يفترق عن المقام السابق الا بجعل عقده الثاني بياتي على الدوكاه (رى) عوض الحجاز وعقده الثالث نهاوند على النوى (صول) عند النزول حسب السلم الآتي :
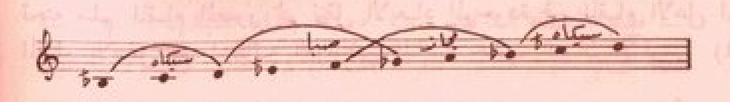


انظر المثالين رقم 57 و 58 .

وهو من المقامات العربية العريقة وقد رمز له ابو الفرج الاصبهاني في كتاب الاغاني بتركيزه على بنصر وتر المثنى في مجراها .

6 ـ **مقام البسته نكار** : كلمة فارسية معناها (رابط المحبوب) وهو من فصيلة السيكاه ولا يفترق عن العراق الشرقي الا بجعل العقد الثاني من سلمه صبا على درجة الدوكاه (رى) عوض البياتي والثالث حجاز على الجهاركاه (فا) مع امكانيه جعل عقد سيكاه على الاوج (سي نصف محفوضه) حسب السلم الآتي :
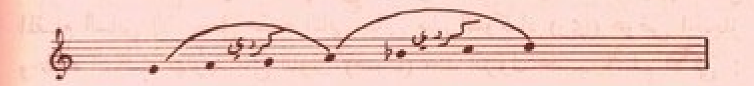
---

(1) يعرف في الجزيره العربيه باسم « بنجكاه »



انظر المثالين رقم 59 و 60 .

7 – **مقام اللامي** : عراقي الاصل يتركب سلمه من عقد كردي على البوسلك (مي طبيعية) ثم عقد كردي على الحسيني (لا) حسب السلم الموالي ويعتبر شيخ فناني العراق صديقنا الاستاذ محمد القبانجي أول من ارتجل المقام العراقي عليه . (وقد طورناه بجعل عقده الثاني راست على النوى او حجاز على الحسيني حسبما يلاحظ في المثال



انظر المثالين رقم 61 و 62 .

وهو من المقامات التي رمز لها ابو الفرج الاصبهاني بالارتكاز على سبابة وتر المثنى للعود في مجرى الوسطى ولا ندري ما هو السبب في عدم شيوع هذا المقام خارج العراق من البلاد العربية والاسلامية ؟ (1)

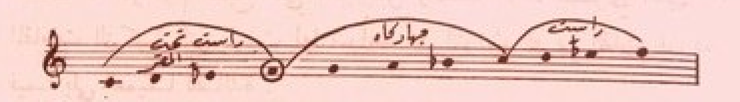
بقي لنا من المقامات التي تعتمد تسلسل العقود :

1 – **مقام الجهاركاه** : كلمة فارسية معناها الدرجة الصوتية الرابعة (فا) ويتركب سلمه من عقد « جهاركاه » خماسي على درجته (فا) يليه عقد راست على الكردان (دو الثاني) ومن خصائصه النزول بعقد راست

---

(1) لحن عليه الاستاذ محمد عبد الوهاب اغنية « يالي زرعت البرتقال » في الاربعينات .

تحت مقره عند القفلة بالخصوص حسب السلم الموالي وقد سبق لنا ان بينا ان كلمة « جهاركـاه » تعني عند الفرس مقام « الحجاز كـار » الذي سبق لنا درسه .



انظر المثالين رقم 63 و 64 .

2 ــ **مقـام العجـــم عشيران** : الذي يرتكز على درجة (سي المحفوضه قرار) وهو يتركب من عقد عجم على هذه الدرجة يليه عقد كردي على درجة الدوكاه (رى) فنهاوند على درجة النوى (صول) وعقد عجم على درجة (سي المخفوضه) حسب السلم الموالي ، وهو في ذلك يقابل المقـام الكبير الغربي مرتكزا على هذه الدرجة (سي مخفوضه) .



انظر المثالين رقم 65 و 66 .

ورغم تسميته بالعجم ، وهي عبارة يشار بها عما ليس عربيا ، ورغم ارتكـاز أوفر نسبة من الموسيقى الغربيـة عليه خاصة بعد احداث البوليوفونية (اداء مجموعة اصوات مختلفة في آن واحد) في الغرب بداية من القرون الوسطى بما جعل البعض يظنون كون هذا المقام دخيلا على الموسيقى العربية فانا نجده من المقامات التي تعرض لها الاصبهاني ورمز له في كتابه الاغاني بارتكـازه على درجـة الوسطى من وتر المثنى ويجـرى سلمه على مجراها

وزيادة عما ذكرناه ورد من هذا النوع من المقامات العربية التي تعتمد تسلسل العقود في كتاب المؤتمر الاول للموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة سنة 1932 طائفة أخرى من المقامات قدمها البارون درلانجي اعدها له المرحوم الشيخ علي الدرويش وكذلك الوفد المصري اغلبها من المقامات التركية التي ليست لها شواهد من التراث العربي القديم نوردها فيما يلي تعميما للفائدة .

أ ـ مما يرتكز على العشيران (لا قرار)

1 ـ الحسيني عسيران وهو بياتي على العشيران (لاقرار) والدوكاه (ري) والحسيني (لا) ويستعمل عقد نكريز على الراست في النزول بسلمه (قدمه الوفد المصري) .

2 ـ البياتي عشيران ـ وهو بياتي على الدرجات المذكور ويستعمل عقد نهاوند على الدوكاه (ري) في النزول بسلمه .

3 ـ البوسلك عشيران ويتركب من بياتي على العشيران (لاقرار) يليه عقد نهاوند على الدوكاه (ري) فبياتي على الحسيني (لا) في حالتي الصعود والنزول .

4 ـ نهفت ـ ويتركب من بياتي على العشيران يليه جهاركاه على الراست (دو) أو حجاز على الدوكاه (ري) .

5 ـ السوزدل ـ ويتركب من حجاز على العشيران يليه حصار على الدوكاه (نكريز) وحجاز على الحسيني (لا) .

6 ـ الشوق طرب ـ ويتركب من عقد كردى على العشيران يليه صبا على الدوكاه ـ وحجاز على الحسيني .

ب – على العجم عشيران (سي قرار مخفوضة)

1 – الشوق أفزا – ويشتمل على عقد عجم عشيران يليه عقد صبا على الدوكاه (قدمه الوفد المصري) .

2 – الشوق أور – ويتركب من عقد عجم عشيران يليه عقد نهاوند على الدوكـاه .

3 – الطرز الجديد (وانفرد به الوفد المصرى) ويتركب من عقد عجم عشيران يليه حجاز او نيشابور على الدوكـاه .

ج – على العراق (سي قرار نصف مخفوضة)

1 – الفرحناك – ويشتمل على عقد سيكاه على العراق يليه عقد جهاركاه على الدوكـاه فعقد راست على النوى (صول) .

2 – البسته اصفهان – ويتميز بعقد سيكاه على العراق يليه راست او جهاركـاه على الدوكـاه فعقد جهاركـاه على النوى

3 – الدلكش حاوران – ويشتمل على عقد سيكاه على العراق يليه بياتي على الدوكـاه وعلى الحسيني (لا) .

4 – الاوج – وهو لا يختلف عن سلم العراق الذي درسناه الا من حيث طريقة الاداء .

5 – الاوج أرا – ويتركب من عقد سيكاه على العراق يليه عقد مستعـار على السيكـاه فسيكـاه على الاوج (سي نصف مخفوضه) .

6 – الرونق نما – ولا يفترق عن سابقه الا بجعل عقده الأخير نهاوند على النوى (وقد قدم الوفد المصرى كلا من المقامات الثلاثة الاول) .

د – ما يرتكز على الراست (دو)

1 – السوزدلارا – ويتركب من عقد جهاركاه على الراست يليه جهاركاه على (فا) ثم بياتي على الحسيني (لا) وراست على الكردان (دو الثانية) .

2 – الزاويل – وهو مماثل للسوزناك الذي درسناه مع اختلاف جزئي في طريقة الاداء .

3 – الحيان – وهو عبارة عن النوائر الذي سبق لنا درسه مع زيادة عقد راست على درجة الكردان (دو الثانية) .

4 – البسنديدة – وهو عبارة عن النكريز الذي درسناه مع جعل الدرجة الثالثة من سلمه (مي) طبيعية احيانا .

5 – الطرزنوني – ويتركب سلمه من عقد كردي على الراست (دو) يليه عقد حجاز على كل من درجتي الجهاركاه والكردان (فا ودو الثانية) .

6 – الشورك – ويماثل المماية المغربية من حيث تركبه من عقدي راست على (دو) ونهاوند على النوى (صول) مع جس درجة سي مخفوضة في القفلة (وقد شارك الوفد المصرى في تقديم مقامي البسنديدة والشورك) .

هـ – المقامات التي ترتكز على الدوكاه (رى)

1 – البياتي عربان وهو عبارة عن البياتي ممزوج بالنيشابور على الدوكاه (رى)

2 – الكلعزار – وهو بياتي يتنوع عقدة الثاني بين الراست والنهاوند والحجاز على درجة النوى (صول) والبياتي على درجة الحسيني (لا) .

3 – الاصفهان (الشرقي) ويماثل البياتي عربان مع اختلاف في الاداء ؟

4 – الكردان ولا يفرق عن البياتي ؟ .

5 – البياتي سلطان – ويتميز عن البياتي بجعل عقده الثالث راست على الكردان (دو الثانية) .

6 – العرضبار – ويتركب من عقد بياتي على الدوكاه (ری) يليه عقد جهاركاه او نكريز على (فا) ثم عقد كردي على المحير (ری الثانية) .

7 – العجم المرصع – هو نفس العجم الذي درسناه .

8 – الصبازمزمه – وهو مزيج بين الصبا والكردي .

9 – الحصار – وهو عبارة عن عقد نكريز على درجة الدوكاه (ری) يليه حجاز على الحسيني (لا) .

10 – العشاق المصرى ويتركب من عقد نهاوند على الدوكاه يليه عقد بياتي على الحسيني (وقد شارك الوفد المصري في تقديم مقامات الاصفهان والعرضبار والعشاق المصرى) .

ويظهر مما تقدم انه اعطيت اسماء خاصة لمجرد تصوير مقام على غير درجته الاصيلة (وهو ما يعبر عنه بمقامات الشد عند الاتراك) او زيادة بعض الحركات في سلمه ، ولو سلكنا هذا السبيل لضاقت الكتب عن ذكر اسماء المقامات ولشعبنا الموضوع للدارسين الذين يحسن بنا ان نبسط لهم القواعد ونبين لهم طرق التصرف فيها ليسهموا بدورهم في اثراء التراث الموسيقي العربي . بما يبتكرونه من تنعويعات جديدة .

النوع الثاني من المقامات : هو الذي يشمل سلما خماسيا (Pentatonique) من خصائص افريقيا السوداء او الشرق الاقصى وقد تأكد لدينا ان الموسيقى العربية اعطت الكثير لهذه الشعوب وقد وجدنا عددا كبيرا من مقاماتنا باغلب البلدان الافريقية وخاصة منها المتاخمة للصحراء

او المتاخمة للمحيط الهندي كما وجدناها لدى الشعوب الآسياوية سواء بالفياتنام حيث يستعمل مقام « السيكاه » باسم « شماك » او بالصين وخاصة بمنطقة « سين ديان » بالشمال الغربي حيث تستعمل اغلب المقامات العربية وتستمر الشعوب على الكتابة بالاحرف العربية إلى جانب الاحرف الصينية وقد اصدروا عدة كتب ومنشورات جمعوا بها تراثهم الموسيقي المتصل اتصالا متينا بالتراث العربي املك نسخا منها .

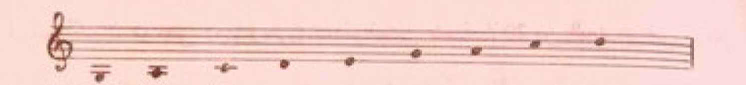
ومن ابرز المقامات الخماسية في الموسيقى العربية ذلك الذي يعرف في المغرب باسم « رصد كناوى » نسبة الى مدينة « كانو » بنيجشريا ويقول صديقنا الاستاذ « محمد الفاسي » ان هذه النسبة مرتبطة بكلمة « أكنو » البربرية ومعناها اللغة التي لا تفهم وبذلك تصبح الكلمة دالة (فى المغرب) على موسيقى الاقوام الذين لا تفقه لغتهم ؟ اما فى تونس فقد كانت تعرف باسم « رصد عبيدى » نسبة الى العبيد (الزنوج) وقد اصطلحنا عليها بعد تأسيس المعهد الرشيدى سنة 1934 بان تكون « رصد » بدون نسبة وبجعلها بالصاد لتخالف كلمة « راست » الفارسية الاصل التى معناها المستقيم وتدل على اشهر مقام فى الموسيقى العربية كما اسلفنا .

وقد ألفينا اخواننا فى موريتانيا يسمون هذا المقام « البياض » بينما يسمون مقام « الراست » الذى تتحد فيه كل الاقطار العربية مع بلاد فارس وتركيا « الاكحل » ولعل ذلك من باب تسمية الشى بضده الشائعه فى المغرب العربى حيث يسمى الاعمى بصيرا ، والفحم بياضا ؟

وفيما يلى سلم مقام « الرصد » الذى نجد فيه بكل من تونس والمغرب نوبة كاملة من التراث (1) الذى يتصل بالحضارة الاندلسية وهكذا نلاحظ ان العرب اعتنوا بالموسيقى الزنجية قبل غيرهم بقرون عديدة .

---

(1) انظر السفر السادس من التراث الموسيقى التونسى .



انظر المثالين رقم 67 و 68 .

ونلاحظ فى المثال الاخير امكانية المرور ببعض الدرجات التى لم نتعرض لها فى السلم ولكن دون التوقف عليها ، ومن خصائص هذا المقام انه يمكن انهاء القطع الملحنة عليه اما على درجة الاستقرار (صول قرار) أو على خماسيته الكاملة اى (رى) .

النوع الثالث من المقامات

نأتى الآن الى النوع الثالث من مقامات الموسيقى العربية اى التى جمعت بين النوع الذى يعتمد تتابع العقود وبين السلم الخماسى وهو متداول فى التراث الاندلسى وفى تقاليد موسيقى المغرب العربى وكذلك موسيقى الجزيرة العربية لمتين صلتها بافريقيا الزنجية وببلدان جنوب وشرقى آسيا .

ومن اشهر هذه المقامات : 1 — **مقام « الذيل »** : ولربما تكون هذه الكلمة تحريفا لكلمة « ذويل » الفارسية اذ لا معنى للذيل فى ميدان الموسيقى ؟

ويعتبر هذا المقام من ابرز ما لحن عليه شأنه فى ذلك شأن مقام الراست السابق الذكر ومن الامثال الرائجة عنه « اذا طوال عليك الليل ؟ عليك بنوبة الذيل » (اى تناول نوبة الذيل) .

وسلمه يرتكز على درجة الراست (دو) ويماثل مقام الراست مع الملاحظات الآتية :

1 ــ كـون درجتى (مى وسى) مخفوضتين بنسبة ٪20 من البعد عوض ٪30

2 ــ اشتراكه مع الرهاوى فى النزول تحت المقر (دو) بعقد راست على اليكـاه (خاص نطلق عليه عقد ذيل) (صول قرار)

3 ــ ابراز شكلـه الخماسى بكثرة التوقف على الدرجة الثـانية من سلمه وكثرة تحاشى درجتيه الرابعة (فـا) والسابعة (سى) والاخيرة عند النزول بالسلم بالخصوص :



ولمقـام الذيل ثلاثة فروع تسمى مجنبات : (1)

1 ــ الاول يقتضـى خفض الدرجة الثـانية من سلمه (مى) عند القفلة ويقتضى الثـانى تغيير عقده الثـانى وجعله حجازا على درجة النوى (صول) شأنه فى ذلك شأن مقام (سوزناك) بالنسبة للراست (2) ويتميز الثالث باضافة عقد حجاز على درجة اليكـاه (صول قرار) (3) حسبمـا نبينه فيمـا يلى
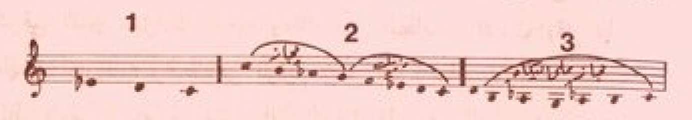
---

1) المجنب : هو ان يحول احد اصابـع اليـد اليسـرى عن مكانـه الاصلى فى ذراع آلة العود فى اداء احدى درجات سلم مقام من المقامات وقد كان لمنصور زلزل اشهر عوادى الدولة العباسية اختراع لمجنب خاص بالنسبـة لاصبـع الوسطى حيث احدث له فى العود درجة صوتية تتوسط بين الوسطى القديمة ووسطى الفرس ، وسميت هذه الدرجة باسم (وسطى زلزل) انظر المقياسين 10 و 14 من البطايحى رقم 16 من نوبة الذيل (ليالى السعود) والبرول الاول من نفس النوبة (خمرة الحب اسكرتنى) بالسفر الثالث من منشورات التراث الموسيقى التونسى .

2) انظر البطائحى الاول من نفس النوبة (قد حل الغصن بجوهر القطر) .

3) انظر طالع الخفيف السادس من نفس النوبة (انتم فى الدنيا غاية مرادى) .

مع ملاحظة اننا سنضع سطرا تحت الارقام التى يكثر التوقف عليها وسطرين تحت التى يكثر تحاشيها :



انظر المثالين رقم 69و70 .

2 – المقام الثانى يسمى فى تونس (العراق) وسماه البارون دير لانجى فى الجزء الخامس من كتابه (عراق سلطان) ويسمى بالمغرب (أصبهان) ويقول عنه اخونا الحاج ادريس بن جلون فى بحثه المتعلق بالطبوع المغربية الذى القاه بمؤتمر بغداد سنة 1964 انه من خصائص غناء المتسولين فى المغرب .

وبمناسبة هذا المؤتمر استقبل السيد الوزير العراقى للثقافة الوفود المشاركة فقام احدهم بمحاولة اقناع السيد الوزير بضرورة شراء عدد من كتبه لتوزيعها على اعضاء المؤتمر فالتفت الىّ الصديق المرحوم الدكتور محمود الحفنى رئيس الوفد المصرى وقال لي : « صاحبنا يغنى على الاصبهان » ؟

ويرتكز هذا المقام على درجة الدوكاه (رى) ويشترك مع الذيل فى جميع خاصياته ولا يفترق عنه الا من حيث الارتكاز وتحاشى الدرجتين الثانية (مى) والثالثة (فا) عند القفلة حسب السلم الآتى

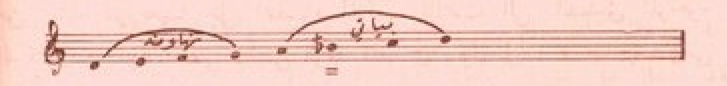


انظر المثالين 71 و 72 .

وقد وجدنا منه قطعا تنتهى على درجة اليكاه (صول قرار) مثل البطايحى الاول من نوبة العراق (مذهبى فى الخلاعة وعشقتي للساقى)

كما وجدنا فى نفس النوبة قطعا من العراق ترتكز على درجة العراق (سى قرار نصف مخفوضة) بما ينطبق تمام الانطباق على مقام العراق الشرقى الذى سبق لنا درسه وذلك مثل البطايحى الثالث (قل للذى بالبعد والهجر جازانا) والبطايحى الرابع (يقل لك زمان الازهار الدنيا مليحة) (انظر السفر الرابع من منشورات التراث الموسيقى التونسى) .

3 – **مقام النوى** : يتركب من عقد نهاوند على الدوكاه (رى) يليه عقد بياتى على الحسينى (لا) وهو فى ذلك يقارن بمقام العشاق المصرى وكذلك بالنوى العراقى اذا ما ركز على درجة النوى (صول) ويبرز طابعه الخماسى بتحاشى الدرجة السادسة (سى) عند النزول بسلمه ويسمى فى المغرب بالحجاز مشرقى (بسكون الراء) ويتشأم التونسيون من هذا المقام ولذلك لا يقدمون منه سوى وصلات قصيرة ويتحاشون تقديم نوبة كاملة .



انظر المثالين رقم 73 و 74 .

4 – **مقام الاصبهان** : المعروف بتونس وليبيا والمقابل للعشاق المغربي فهو يرتكز على درجة اليكاه (صول قرار) (1) ويشتمل على عقد

---

(1) لا وجود فى المشرق العربى لمقابل لهذا المقام وانما اشتهر بعض المغنين بالارتجال على مقام الراست مركزا على درجة (اليكاه) مثل المطرب المصرى عبد الحى حلمى وفى تركيا يقابله مقام (الياكاه) فى جميع الخاصيات ما عدا ابراز الطابع الخماسى وقد اشتهر منه سماعى من الحان الموسيقار المرحوم (عزيز دده) عزف باغلب الاقطار العربية (انظر المثال رقم 76 مكرر) .

راست على هذه الدرجة يليه اما راست أو حجاز على درجة الدوكاه (رى) ثم عقد ثالث راست على النوى (صول) وفى حالة النزول بالسلم قد يتحول العقد الثانى الى نهاند على الدوكاه (رى) ويبرز طابعه الخماسى بتحاشى الدرجة الثالثة من عقده الثانى (فا) وقد لاحظنا توقف بمدد كبير من القطع الملحنة عليه على الدرجة الخامسة من سلمه (رى) وفى هذه الحال يسمى بالمغرب « رمل الذيل » وهذا سلمه :



انظر المثالين رقم 75 و 76 .

5 – **مقام المزموم** : ويعرف فى الاندلس والمغرب العربى وقد وردت كلمة « المزموم » فى جميع المخطوطات المتعلقة بالموسيقى فى هذه البلدان من ذلك فى قصيد للامير الصنهاجى تميم بن المعز بن باديس حاكم افريقيا ما بين سنتى 454–501هـ :

والطبل يخفق والمزامير حولـه   تتخالف العيدان فى « المزموم »

وهو يقابل مقام الجهاركاه السابق الذكر من حيث سلمه مع زيادة الخاصيات الآتية (1) :

1 – امكانية جعل العقد الثانى « ماهور » او راست على درجة الكردان (دو الثانية) .

2 – ابراز شكله الخماسى بالتشديد على ارقام (دو . لا . صول . فا . رى . دو) وفى المغرب لم يتبق من هذا المقام سوى موشح من البسيط عنوانه « يا عذولى فى صبوتى » أو ما يوجد ضمن نوبة « الحمدان » .

---

(1) يعرف فى ليبيا باسم المحير ويتشاءم التونسيون من كثرة ممارسته ؟ .

واذا ماركــز المزموم على درجة النوى (صول) سمى في المغرب « عراق عجم » انظر الامثلة 77 و 78 و 79 .

الغنـاء التقليـدي بالجزيـرة العربيـة

تعتبر الجزيرة العربية مهدا للموسيقى العربية الاصيلة من عهد الخلفاء الراشدين الذى ازدهرت فيه مدرسة المدينة المنورة بجهابذة افذاذ من مثل « ابى سعيد مولى فائد » الذى كـان مولى لعمرو بن سيدنا عثمان بن عفان رضى الله عنه ، وجميلة مولات الانصار ، وحنين الحيرى الذى توفي اثنـاء حفل اقامته على شرفه السيدة سكنية بنت سيدنـا الحسين رضى الله عنه ، وطويس الذى نشأ في بيت السيدة أروى أم الخليفة سيدنـا عثمان بن عفان رضي الله عنه ، وعزة الميلاء التي رعـاها سيدنـا عبد الله بن جعفر بن أبي طالب رضي الله عنهم وغيرهم .

وقد كـان ولا يزال ابـرز شكل موسيقي يعـرف بها هو «الصوت» الذي تطبق فيه اغلب المقامات الموسيقية التي سبق لنا درسهـا .

ويقـال ان الصوت نشأ « بحضرموت » وقد نقله الى بلدان الخليج الفنان « عبد الرحيم العسيرى » الذي انتقل اولا الى البحرين حيث وجد كل رعـاية من حـاكمهـا الذي قربه واكرم مثواه ، وتخرج عليه ثلة من الفنـانين من اشهرهم محمد بن فارس ، الذي يعتبر من ابرز منشدي الصوت وتتلمذ عليه ضاحي بن وليد والمطرب القطري خيرى بن ادريس .

وللصوت طرق خـاصة في الاداء تجمع بين الجمل المتوارثة وبين الارتجـال عليهـا والتصرف فيهـا على ايقـاع خـاص ، بما يستلزم مقدرة وتمكنـا عند مغنيـه من مثل المطرب المكي حسن جاوه الذي ادركناه .

وقد تفرع الصوت الى انواع منهـا : السامي ، والكويتي ، والصنعاني ، والعربي ، والحجـازي ، واليمني والعدني ، والشحري او الشحيري ، والخيـالي وغيرهـا .

ولا يزال الصوت متواصل الانتاج نظما وتلحينا بكامل انحاء الجزيرة العربية ، ويكون اما بالعربية الفصحى او بالشعر العامي المعروف « بالنبطي » – وتنتهي اغلب الاصوات بما يسمى بالتوشيح الذي يتركب في الغالب من بيتين او ثلاثة من الشعر الفصيح تغنى على نوع من مقام الراست يتميز بالقفلة في الجواب على الكردان (دو الثاني) مع خفض درجتى (مي وسي) بنسبة 20 ٪ مثلما هو الشأن لمقام الذيل المعروف في المغرب العربي وللراست التركي . وكثيرا ما يعتمد الصوت على قطع من الشعر القديم ولا لزوم فيه حينئذ الى التوشيح المذكور – مثل القطعة التي لها شهرة كبيرة ومطلعها :

لا يا صبا نجد متى هجت من نجد	لقد زادني مسراك وجدا على وجدي
رعى الله من نجد اناسا أحبهم	فلو نقضو عهدي حفظت لهم ودي

وكثيرا ما تستعمل كلمة « ظريف الطول » في اختتام الاصوات كما في القطعة التي مطلعها :

يا ظريف الطول لا تصبح بخيل	راقب الله في الذي يبغي هواك

ومن اشهر التواشيح المسجلة على اسطوانات في العشرينات ما طالعه :

ياربي ان العيون السود قاتلتي	كان عاشقها لا شك مقتولا
اني تعشقتها عمدا على عجل	ليقضي الله امرا كان مفعولا

ومن اشهر الغناء الجماعي في كامل انحاء الجزيرة العربية ما يقدم اثناء العرضة (على وزن 6/8) التي هي عبارة عن حركات تبرز النخوة العربية وبسالتها وتضمحل فيها الحدود الاجتماعية بمشاركة جميع افراد الشعب في تلكم الحركات بما فيهم الملوك والامراء والاعيان

وكأنهم نزلوا بسيوفهم الى الساحة الكبرى بالمدينة لاستعراض عسكري يرهبون به العدو ويبثون الطمأنينة في جميع افراد الشعب بمناسبة الاعياد الدينية والوطنية او بمناسبة استقبال ظيف كريم او اعتماد فارس جديد من الشباب العربي

ويقال ان اصل العرضة يرجع للعصر الجاهلي ، كان يمارسها المحاربون قبيل الانطلاق للغزوات لانها تبعث فيهم الحماس بانغامها الشجية وايقاعاتها المثيرة .

وتوجد عدة انواع اخرى من الغناء في الجزيرة العربية تتناول مختلف تحولات حياة الانسان العربي من المهد الى اللحد كما تتناول اعماله اليومية في خدمة الارض واستخراج خيرات البحر من السمك ومن اللؤلؤ الذي اختصت به اقطار الخليج العربي ويدخل جميعها ضمن انواع الغناء الذي يكتسي طابعا شعبيا مثل :

أ ـ اللعبونيات نسبة الى مؤسسها الشاعر المغني محمد بن لعبون ، وهو ثلاثة انواع من الشعر العامي (النبطي) .

1) اللعبوني ويتناول الغزل العذري .

2) الخماري (1) ومن خصائصه ان يخامر العقول اثناء غنائه ويجعلها في نشوة

3) السامري ـ ويقع تناوله في الاسمار

---

1) يعرف الخماري في غناء الطريقة العيساوية المنتشرة في المغرب العربي بسرعة الايقاع وحمل الراقصين عليه الى الغيبوبة .

ب ـ الموال ـ وهو المنسوب الى جارية البرامكة التي تغنت به بعد نكبتهم ومنع الخليفة العباسي هارون الرشيد رثاءهم بشعر . ومن انواعه : الرباعي ـ والاعرج والنعماني ـ ويتناول المغنون الموال سواء في حفلاتهم الشعبية او في أسمارهم البحرية .

ج ـ الفجري ـ وهو لون من الغناء ملحن في الغالب على ايقاع يؤدى بالطبول والتصفيق ويشتمل على جزئين ـ التنزيلة او الاستهلاك وتبدأ بالصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم يليها الموال الزهيري .

ومن انواع الفجري : الفجري البحري ـ والفجري العدساني ـ والفجري الحدادي ـ والفجري المخلوفي ـ والفجري الحساوي .

ويجرى غناء الفجرى بين المطرب الذي يسمى « النهام » وبين المجموعة الصوتية كأن يقول النهام محمد يارسول الله ـ وتجيبه المجموعة : ويلاه .

ويوجد باليمن أغان شعبية تتصل بالعمل الفلاحي فيتغنون « بالمهجل » و « الهجلة » عند الحراثة ، و « بالسيال » عند الزرع وطالعه : (يوم السيل يا لله هات السيل) . والسلوقة والكحيل عند قيامهم بازالة الحشائش المسيئة للزرع في بداية نموه ـ وأخيرا بأنواع العلن ـ والعلالي ـ والقلومة ـ والقطاف وذلك عندما يصبح الزرع يانعا ـ وترافق الاغنية الشعبية اليمنية النسوة عند قيامهن بطحن الحبوب ورعي الاغنام وغير ذلك .

وهذا الغناء يدخل في عموم التراث الشعبي العربي الزاخر بالمعانى وبالتراكيب الموسيقية الجميلة التي تناولت اغلب المقامات وهي جديرة بالجمع بالتسجيل ثم الكتابة والترقيم (التنويط) ثم النشر حتى يسهل الحامها

ضمن برامج التعليم الموسيقى في المدارس الابتدائية والثانوية وفي المعاهد الموسيقية لدراستها والاستيحاء منها في الانتاج الجديد محافظة على الشخصية الثقافية العربية .

المقامات العـــــراقية

لقد شرفتني الحكومة العراقية في أواخر سنة 1971 بدعوة كريمة لمدة شهر قضيتها ببغداد قمت اثناءها باعداد برامج معهد الدراسات النغمية وضبط الخطوات الاولى لمناهج تعليم مختلف الآلات الموسيقية العربية فلاحظت ضرورة دراسة المقامات العراقية باعتبارها تراثا موسيقيا يرتبط بعهودنا الفنية الزاهرة من زمن الدولة العباسية لا بد من الحفاظ عليه حيا متدلولا بين الاجيال لنضمن بقاء شخصيتنا الفنية العربية المميزة .

وقد قمت بهذه الدراسة معتمدا على كتاب « الطرب عند العرب » للمرحوم عبد الكريم العلاف وبالتعاون مع لجنة فنية ضمت الاستاذ شعوبي ابراهيم الذي يعتبر ابرز من ضبط قواعد المقام العراقي من حيث نظرياتها واداؤها غناء وعزفا على الة « الجوزه » التي تقابل آلة الرباب ، والاستاذ روحي الخماش الفنان الفلسطيني الممتاز الذي استوطن العراق من نكبة سنة 1948 واستطاع استيعاب المقامات العراقية مع مقارنتها بالمعروف من المقامات العربية بفلسطين والشام ومصر ، والاستاذ المرحوم علي عبد الرزاق مدير معهد الدراسات النغمية وقد اعددت تمارين مبسطة لكل مقام تسهيلا للطلاب وافق عليها الجميع وراجعنا كل اعمالنا مع صديقنا عميد مغني المقام الاستاذ الكبير محمد القبانجي ووافق عليها ايضا وفيما يلي ملخص لهذا العمل مع التمارين التي اعدت لاشهر المقامات

لقد سبق لنا ان قلنا ان كلمة مقام تدل في العراق ولدى الشعوب الفارسية وجمهوريات اسيا الوسطى الى منطقة « سين ديان » بالصين على التراث الموسيقي الذي يؤدى في اسلوب مرتجل وحسب تدرج خاص في سلم المقام المعين بطريقة مرتجلة تناقلتها الاجيال عن بعضها بواسطة السماع تتقدم وتنمو بما يزيده فيها كل جيل عما ورثه عن الجيل الذي سبقه ولا بد حينئذ من تناقلها بهذه الطريقة التقليدية ولا تجوز والحالة تلك كتابتها بالترقيم الموسيقي (النوطه) او تعليمها للمجموعات الصوتية لان في ذلك توقيفا لتطورها وقتلا لصبغتها المرتجلة التي تبرزها في كل حفل او كل عرض في حلة جديدة اشتركت في انتاجها عاطفة المؤدي واحاسيسه وبراعته مع احاسيس الجمهور الذي يستمع اليه والتي يعبر عنها بتأوهاته وترنحاته التي تكوّن المحيط الفني للمطرب أو العازف فيطرب ويبدع ، لا بتصفيقه البعيد عن التقاليد العربية والذي اصبح حاليا عنصر تشويش وتهريج تدعم بالتصفير المجلوب من ملاعب كرة القدم الى قاعات الحفلات الغنائية والموسيقية التي تستدعي التهيء والاستعداد لتلقي الغذاء الروحي الرفيع .
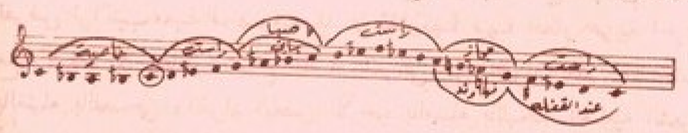
والمقامات الموسيقية العراقية لا تخرج عن الاجماع العربي وانما تفرض تراكيب معينة مخصوصة قد لا تشاركها فيها اقطار عربية اخرى مع كوننا لا نشاطر شيوخ المقام العراقي من انفراد بعض المقامات بالغناء بالفصحى وانفراد البعض الآخر بالغناء باللهجة العامية الشعبية أو انفراد بعض المقامات بادائها مع الايقاع المعين واخرى يتحتم اداؤها بدون ايقاع ويزيد البعض انفراد بعض المقامات بترنمات عربية أو فارسية أو تركية ؟

فهذه قيود لا داعي لها في نظري اذ ان كثرة القيود تجيح موارد الانتاج ، وكل مقام اذا ما امعنا فيه النظر واجرينا عليه التجارب

نجده قابلا للاداء باية لغة وعلى اى وزن او بدونه وعلى اية درجة من السلم الموسيقي :

وعلى كل فسنورد فيما يلي تركيب اشهر المقامات العراقية مع اقحامها ضمن الاصول وبيان التقاليد الواردة فيها ؟ وكذلك التعرض الى ما يقارنها في الاقطار العربية الاخرى .

1 ــ **الراست** : يشترك مع بقية الاقطار العربية والاسلامية مع القيود الآتية : البداية من الراست مع النزول به الى درجة العشيران (لا قرار) ثم نرجع الى الراست ويقارن في ذلك بالمايه التونسية ، في قفلة نجس فيها درجة الحجاز (مثل ما يجرى في مقام « راست الذيل » المعروف بشمال افريقيا) ومن ذلك نصعد الى البياتي على النوى (ويقارن في ذلك بالنيروز السابق الذكر) ثم الى المنصورى وهو عقد صبا على درجة النوى (صول) فجواب الراست أو راست كردان ، وعند النزول بالسلم نرجع بالحجاز على النوى (صول) بما يشبه « السوزناك » المبين سابقا ثم عقد « نهاوند » على النوى ونختم بعقد الراست الذي نجس فيه درجة الحجاز (فا المرفوعة) حسب السلم الآتي :



انظر المثال رقم 80 .

2 ــ **الماهور** : يتحد مع الماهور الذي بيناه آنفا مع تقييده بالتركيز على الكردان (دوجواب) والنزول بسلمه الى درجة الحسيني (لا) والرجوع منها الى الكردان وهو مستعمل بالخصوص في تجويد القران الكريم والمدائح النبوية ، حسب السلم الآتي :

انظر المثال رقم 81 .

3 ـ **الجهاركاه** (العراقي) لا يختلف عن الماهور (العراقي) الا بفرق طفيف يتمثل في النزول بسلمه الى درجة النوى (صول) عوض الحسيني (لا) حسب السلم الموالي :



انظر المثال رقم 81

البيات ويعتبر من اغنى المقامات العراقية باعتبار تعدد فروعه

فهو يقابل سلم العشاق التركي أو حسين عجم التونسي من حيث الصعود والنزول بسلمه بالنهاوند على درجة النوى (صول) والتوقف على درجة الجهاركاه (فا) شأنه في ذلك شأن مقام الحسين صبا التونسي ويسمى ذلك « الجلسة » وبعد محاسبة المغني باحدى الآلات يستأنف مبرزا درجة الكردان وعقد البياتي على المحيّر (دو جواب) (ري جواب) حسبما يجرى في مقام « رمل المايه » المتداول في جميع اقطار المغرب العربي لتنزل بعد ذلك الى عقد البياتي عبر عقد نهاوند على النوى (صول) مثلما يجري في جميع الاقطار العربية الأخرى .

انظر المثال رقم 82 .

ومن فروع البيات العراقي :

أ ــ **المحمودي** : وهو نفس البياتي العربي مع ابراز درجة النوى (صول) في سلمه واكسائه طابعا شعبيا وقد جرت العادة اصطحابه بايقاع اليكرك العراقي (انظر المثال رقم 83) .

ب ــ **القوريات** : ومن اختصاصه كثرة التنقل بين درجتي النوى والدوكاه (صول وري) في سلمه على غرار ما هو معمول به في المقام المعروف في تونس وليبيا باسم العراق وفي المغرب باسم اصبهان وقد اشتهر غناؤه باللغتين « الكردية » « والتركمانية » (انظر المثال رقم 84) .

ج ــ **الجبوري** : هو نفس البيات مع جس درجة الراست (دو) عند القفلة وتمكن مقارنته « بالنيرز » التونسي الذي هو ايضا من البياتي الذي يكثر فيه جس درجة الراست (دو) .

د ــ **الابراهيمي** : ويتميز بالنزول بسلم البياتي الى درجة العراق (سي قرار نصف مخفوضه) وبكثرة التوقف على درجة الجهاركاه (فا) ويشبه في ذلك الحسين صبا التونسي والغريب الجزائري (انظر المثال رقم 85) .

هـ ــ **الدشت** : ويبدأ فيه باداء سلم البياتي من درجة الجهاركاه (فا) وكثرة التوقف على درجة الحسيني (لا) مع استعمال درجة العجم (سي مخفوضة) في حالتي الصعود والنزول بالسلم ليختتم بعقد البياتي وهو في ذلك خاص بالعراق (انظر المثال رقم 86) .

و ــ **الأرفه** : تقابل مقام الحسيني من حيث تركيبها من عقدي بياتي على الدوكاه (ري) وعلى الحسيني (لا) واذا ما اكثر من التنقل في

سلمها بين درجتي الحسيني (لا) والكردان (دو جواب) سميت « الارواح » ؟ (انظر المثال رقم 87) .

ز ـ **البهرزاوي** : لا يخرج عن البياتي مع ابتعاده عن خاصيات الابراهيمي وكثرة جس درجة الراست (دو) في ادائه مع اكسائه طابعا شعبيا وتطبيقه على ايقاع اليكرك (انظر المثال رقم 88) .

ح ـ **الحسيني** : ونجد من فروع البياتي في العراق « الحسيني » وهو مخالف للحسيني أو الحسين المعروف في بقية البلاد العربية والاسلامية بزيادة القيود الآتية ليندمج ضمن « البياتي عشيران » ، يقع الدخول الى سلمه من درجة الجهاركاه (فا) وينزل منها حتى درجة الراست (دو) ثم يصعد منها الى درجة الحسيني (لا) حيث يركز عقد بياتي يتحول الى نهاوند على النوى (صول) تتدرج منه نزولا الى البياتي على الدوكاه (رى) الذي يحول الى نهاوند على نفس الدرجة وتتم بعده القفلة بالبياتي على العشيران (لا قرار) ، ويوجد في التراث العربي موشح على هذا المقام بتونس طالعه « رايت الرياض » حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 89 و 90 .

5 ـ **المثنوى** : هو نفس مقام الحجاز الذي سبق لنا درسه ويسمى بتونس « اصبعين » وبالجزائر « زيدان » وبالمغرب « حجاز الكبير » . (انظر المثال رقم 91) ومن فروعه بالعراق :

أ ـ المدمي : ويتميز بجعل عقده الثاني نهاوند على النوى (صول) وبالتوقف بسلمه على الدرجة الثانية (مي مخفوضه) وهو خاص بالعراق (1) (انظر المثال رقم 92) .

ب ـ الحجاز ديوان : هو مثل المثنوي ومن خاصيته تنويع عقده الثالث بين الحجاز والبياتي والصبا وجس درجة الراست (دو) عند القفلة .

ج ـ العربيون : ويقابل ماهو معروف في بقية البلاد العربية والاسلامية بالهمايون وفي تونس بالرمل من حيث كثرة التوقف بسلمه على الدرجتين الثانية والرابعة .

ويفرقون في العراق بين عربيون عرب وعربيون عجم حسب الكلمات المتناولة في الغناء عربية أو عامية ؟

د ـ الحليلاوى : فهو من الحجاز مع تميزه بالبداية بعقد سيكاه على الاوج (سي نصف مخفوضه) يليه عقد بياتي على المحيّر (رى جواب) لينزل بعد ذلك الى الراست على النوى (صول) ويختم بالحجاز على الدوكاه (رى) (انظر المثال رقم 93) .

6 ـ الصبا : ولا فرق بينه وبين ما اشتهر بكل البلاد العربية .

7 ـ الحديدي : هو الصبا اذا ما صاحبه ايقاع ؟

8 ـ المنصورى : (نسبة الى منصور زلزل) ويتميز بمزج عقود الصبا والبيات والمثنوى ويغلب اداؤه على درجة النوى (صول) ويقحم في مقامي الراست والسيكاه .

---

1) يستعمل هذا المقام في هدهدة الاطفال المعروفه بالعراق

9 ـ **المخالف** : وهو عبارة عن النهاوند المرصع مركزا على درجة الدوكـاه (رى) مع تميزه باستعمـال عقد حجاز على العشيران (لا قرار) عند القفلة . واذا ما كثر التدرج بسلمه من الدرجة الاولى للثانية ومن الثانية للثالثة مع خفض درجته الرابعة سمي « الكلكلي » وهمـا من المقامات الخاصة بالعراق (انظر المثـال رقم 94) .

10 ـ **الصبي** : هو عبارة عن مقـام النهاوند مركزا على درجة الدوكـاه (رى) مع تميزه بالنزول تحت المقر بدرجتي دو مرفوعة وسي طبيعيـة .

(انظر المثـال رقم 95) .

11 ـ **السيكاه** : ويجمع بين ما سبق لنا درسه من مقامات الهزام والعراق والبسته نكارمكزة على درجة السيكـاه وذلك من حيث تنوع عقده الثاني بين البياتي والحجـاز والصبـا (المنصورى) على درجة النوى (صول) ومن خاصيته في العراق ابراز عقد اخر للسيكـاه على درجة العراق (سي قرار نصف مخفوضه) حسب السلم الموالي :





وقد الفينا عليه موشحـا ضمن نوبة السيكـاه التونسية طالعه : « خبراني ما لمحبوبي رماني » (1) (انظر المثـال رقم 96) .

---

(1) انظر السفر الخامس من التراث الموسيقى التونسى .

12 — **اللامي** : هو مقام عراقي اصيل يتركب من عقد كردي على البوسلك (مي) يليه عقد كردي على الحسيني (لا) فيه مجموعة من الباستات (اغاني) وأول من ارتجل عليه في شكل « المقام » الاستاذ محمد القبانجي في الثلاثينات كما أسلفنا .

ومن فروع اللامي ما يسمى « بالقطر » ويتميز عنه بجعل عقده الثاني « بياتي » أو « حجاز » على درجة النوى (صول) وقد ادخلنا عليه تنويعا جديدا بجعل عقده الثاني راست على النوى ثم حجاز على الحسيني في تلحين الموشح الذي مطلعه « اعطني من رضاك ما يطيب » (انظر المثال رقم 62)

13 — **البنج كاه** : ويتركب من عقد جهاركاه على درجتها (فا) يليه عقد حجاز على الكردان (دو جواب) وهو عبارة عن مقام الزنكولاه الذي سبق درسه اذا ما اعتبرت بدايته من العقد الثاني ؟ (انظر المثال رقم 97) .

14 — **الطاهر** : ويشتمل على عقد جهاركاه ينزل به الى الراست أو البياتي كل منهما على درجته ثم النزول بمثل العقد الاول على قرار الجهاركاه (فا قرار) .

انظر المثال رقم 98 .

15 — **النوى** : ويتركب من عقد نهاوند على النوى (صول) يليه عقد بياتي على المحيّر (رى جواب) وهو في ذلك يقابل العشاق المصرى والنوى التونسي والمشرقي المغربي اذا ما ركزت على درجة النوى (صول) ومن خصائصه بالعراق النزول بسلمه الى بياتي على الدوكاه ثم الصعود منه الى المقر « النوى » (صول) مع جس درجة الجهاركاه (فا) عند الاستقرار (انظر المثال رقم 99) .

وعند كثرة التوقف بسلم النوى على جوابه اعطي له اسم « المسكين »

16 – **الأوج** : ويشتمل على عقد سيكاه على الاوج (سي نصف مخفوضه) مع جعل حساس له (لا مرفوعه) يليه عقد راست كردان (دو جواب) يرجع بعده الى الاوج لنسلك بعد ذلك سبيل النزول بالحجاز على الدوكاه ونستقر بالسيكاه على درجة العراق (سي قرار نصف مخفوضه)

واذا ما جعل عقده الاعلى بياتي على المحيّر سمي « الحكيمي » ويؤدى احيانا مصحوبا بايقاع (انظر المثالين رقم 100 و 101) .

المقامات الفارسية

لقد تمتنت صلة العرب بالموسيقى الفارسية في عهد الخلفاء الراشدين رضي الله عنهم خاصة عندما استمع اليها سيدنا عبد الله بن جعفر بن ابي طالب رضي الله عنه من احد الشبان المغنين « سائب خاثر » المتوفى في عهد اليزيد من معاوية سنة 64هـ 683م الذي استهواه غناء العملة الفرس الذين جلبوا لبناء المسجد الحرام فخاب في تجارته لينجح في الغناء ويكون أول من يستصحب الغناء بآلة العود ومن يستعمل الالحان الفارسية في الشعر العربي وتبعه في ذلك المغني ابو عثمان سعيد بن مسج المتوفى سنة 96هـ 715م الذي تمكن من غناء الفرس والروم وأسس مدرسة خاصة به . ويأتي بعدهما مسلم بن محرز الذي انتقل الى فارس وتعلم الغناء بها ثم الى الشام وتعلم الحان الروم ومزج بين مختلف المدارس لينشيء الغناء بزوج من الشعر واقتدى به اغلب المغنين بعده واستمرت طريقته هذه ويأتي منها « الدوبيت » « والمثنوى » في الغناء الفارسي كما انشأ نوع الغناء المعروف « بالرمل » ونقله عنه للفارسية المغني الفارسي « سلمك » .

وكلمة « مقام » تستعمل لدى الفرس بنفس المعنى الذي بيناه للمقام العراقي وقد عوضت في العهد القريب بكلمة « دستكاه » يتفرع بعضها الى « أوازات » جمع « أواز » ويتركب جميعها من فواصل موسيقية وغنائية تنتهي في الغالب بالمثنوى وهو غناء بيتين من الشعر وفي ذلك ارتباط بما هو موجود في اغلب البلاد العربية من غناء « الدوبيت » في المشرق و «رمي الابيات في النوبة التونسية» و «البيتان» في النوبة المغربية .

انواع الدستكاه :

1 — دستكاه « شور » وهو من اشهرها ويشترك مع سلم مقام البياتي أو الحسين ويتميز بجعل عقده الثاني « نهاوند » على النوى (صول) شأنه في ذلك شأن العشاق التركي والحسين عجم التونسي اللذين سبق بيانهما ولهذا المقام فروع « أوازات » من اشهرها :

أ — أواز « ابو عطاء » ويتميز بالنزول تحت مقره بعقد « راست » على درجة اليكاه (صول قرار) وباستعمال عقد حجاز على الحسيني (لا) احيانا وهذا من خاصيات الموسيقى الفارسية .

ب — أواز « بيات ترك » وهو يقابل « الحسين صبا » التونسي وما شاكله من حيث كثرة ابراز الدرجة الثالثة من السلم (فا) .

ج — أواز « دشتي » ويتميز بجعل عقده الثاني بياتي على النوى (صول) في الغالب وهي ظاهرة خاصة بالموسيقى الفارسية .

د — أواز « أفشاري » ويتميز بكثرة التوقف على درجة السيكاه (مي نصف مخفوضه) قبل الرجوع الى المقر الذي هو الدوكاه (ري) وهو من خاصيات الموسيقى الفارسية ايضا .

2 ـ دستكـاه همايون : يقابل مقام الحجاز العربي المعروف في تونس « بالاصبعين » وفي الجزائر « بالزيدان » وفي المغرب « بالحجاز الكبير » وفي العراق « بالمثنوى » وله « أواز » (فرع) واحد هو :

أ ـ أواز بيات اصفهان ويتميز بكثرة التوقف على الدرجة الرابعة من سلم الحجاز وهي النوى (صول) وقد اشتهر هذا « الأواز » في أغلب الاقطار العربية والاسلامية وطبق في الآذان للصلاة .

3 ـ دستكـاه « سه كاه » وهو يمثل سلم « العراق » الذي سبق ذكره ضمن نزوع مقام « السيكـاه » مركزا على درجة السيكـاه (مي نصف مخفوضه) :

4 ـ دستكـاه « جهاركـاه » وهو يقابل مقـام « الحجاز كـار » الذي سبق لنا درسه من حيث تركبه من عقدى حجاز على درجتي كل من « الراست » (دو) والنوى (صول) .

5 ـ دستكـاه « ماهور » ـ هو نفسه الذي سبق لنا درسه ويقابل مقام الكبير الغربي (Do majeur) مع خفض درجة السي عند النزول بسلمه .

6 ـ دستكـاه راست بنجكـاه : وهو عبارة على مقام الراست مركزا على درجة الجهاركـاه (فا) ممزوجا بحركات من « الجهاركـاه » على نفس الدرجة والتصرف في عقده الثاني بين « الماهور والنهاوند والبياتي » على درجة « الكردان » (دو جواب) .

7 ـ دستكاه نوا : وهو ما يقابل مقام «النوى» التونسي والعراقي « والمشرقي » المغربي والعشاق المصرى مركزا على درجة الراست (دو

بحيث يتركب من عقد نهاوند على درجة الراست وعقد بياتي على درجة النوى (صول) دون ان ندخل عليه الخاصيات المغربية المتاتية من تأثير السلم الخماسي الافريقي الاصل .

وهكذا نكون قد اتينا على اشهر المقامات الفارسية وعلى من اراد التعمق فيها الرجوع الى الكتابين المشار اليهما في طالع هذا الكتاب .

ومن اشهر آلات الموسيقى الفارسية « الطار » وهو ذو اربعة اوتار تعزف بالنبر مثل العود وصندوقه الصوتي من خشب الجوز مغطى بقطعة جلد ، ومن هذه الآلات « الستار » وصندوقه الصوتي من خشب الجوز مغطى بخشب ابيض رقيق ، ذو ثلاثة اوتار تعزف نبرا باصبعي السبابة والوسطى من اليد اليمنى وقد ادركنا من اشهر عازفيه في الستينات الاستاذ احمد عبادي ، ومن آلاتهم الناى ، والسنطور ومن ابرع عازفيه صديقنا الاستاذ حسين مالك الذي اقام عدة حفلات في البلدان الشرقية والغربية ، وسوف نتعرض لهاتين الآلتين في باب الآلات الموسيقية .

المقامات التركية

ان المقامات التركية تكاد تتحد مع المقامات العربية المتداولة في الشرق الادنى والجماهيرية الليبية وتونس – وتتميز بخفض درجتي السيكاه (مي نصف مخفوضه) والأوج (سي نصف مخفوضه) بنسبة 20٪ شأنها في ذلك شأن المقامات الجزائرية والمغربية عموما ومقامي الذيل والعراق بتونس .

وتشتمل كتب المقامات والتراث الموسيقي التركي عموما على العوارض الخاصة التي بيناها في طالع هذا الكتاب والتي تحمل اسماء تتحد مع

ما ورد في المخطوطات العربيـة للعلوم الموسيقية وهي : فضله وتخفض او ترفع تسع البعد (قومـا) وبقية وتخفض او ترفع اربعة اتسـاع البعد - ومجنب صغير ويخفض او يرفع خمسة اتساع البعد - ومجنب كبير ويخفض او يرفع ثمانية اتساع البعد ، واخيرا طنيني ويخفض او يرفع بعدا كاملا .

ونورد فيما يلي قـائمة المقامات التركيـة التي تتحد مع المقامات العربيـة السابق درسها مع الاعتبار المشار اليه وكذلك المقامات التركيـة الخاصة التي سنبين ميزاتها :

أ - على درجة اليكـاه (صول (قرار) - يكاه - سلطاني يكاه - فرح فزا - شد عربان - الفرحنما - (وهو كردى على اليكاه) الشوق نما (ويتركب من نهاوند على اليكـاه يليه عقد صبا على الدوكـاه) لاله كول - (وهو عبارة عن الهزام مع قفلة شد عربان) شرف نوما - (ويتركب من عقد راست على اليكـاه يليه عقد حجاز على الدوكـاه) - العنبر أفشان (ويشتمل على عقدى نهاوند على اليكـه وعلى الراست) - اليكـاه عجم (ويتركب من عقد نهاوند على اليكـاه وعقد بياتي على الدوكـاه) - السلطاني سيكـاه - (وهو مزيج الشد عربـان بالسيكـاه والمستعـار) .

ب - على العشيران (لاقرار) - البوسلك عشيران (وهو عبارة عن العشـاق التركي مركزا على العشيران) - الحسيني عشيران - راحت افزا (وهو عبارة عن تركيز مقـام الشورى على درجة العشيران) - العشق افزا (وهو تصوير للكردي على درجة العشيران) - العشيران زمزمة (وهو الكردي مركزا على العشيران مع بياتي على الحسيني) الشوق طرب (وهو مزيج بين الكردي على العشيران والصبا على الدوكـاه) - الروح نواز (وهو تصوير لمقـام النهاوند على العشيران) .

ج ـ المقامات المستقرة على العجم عشيران (سي قرار مخفوضة) ـ العجم عشيران ـ الدنكى ذيل (وهو تصوير لمقام النواثر على درجة العجم عشيران) ـ الشوق أور (ويتركب من عقد عجم عشيران يليه عقد نهاوند على الراست وعقد رست على الجهاركاه) ـ الشوق طرب (وله صورة ثانية تجعله مزيجا بين العجم عشيران والصبا على الدوكاه) ـ الطرزنوين (وهو مزيج بين العجم عشيران مع عقدى حجاز على فا ودو الثانية) ـ العجم كردى (وهو عبارة عن العجم عشيران مع التوقف بسلمه بالكردى على الدوكاه) (١) ـ السنبلة (يماثل الشوق طرب السالف الذكر) .

د ـ المقامات المستقرة على العراق (سي نصف مخفوضة) ـ الاوج أرا ـ البسته نكار ـ الفرحناك ـ (وهو عبارة عن تسلسل نوعين من السيكاه على درجتي سي نصف مخفوضة وفا نصف مرفوعة) ـ راحة الارواح ـ الروني عراق (ويجمع بين عقد حجاز مصورا على العراق يليه عقد سيكاه على درجتها) ـ الرونق نوما (ويجمع بين عقد حجاز مصورا على درجة العراق وعقد مستعار على درجة السيكاه) الهزام الجديد (وهو مثل المقام السابق مع جعل عقده الثاني هزاما على السيكاه) ـ الديلك حوران (وهو عبارة عن مقام العراق ممزوجا بالحسيني) .

هـ ـ المقامات التي ترتكز على الراست (دو) ـ الراست ـ السازكار ـ الماهور ـ السوزناك ـ النهاوند ـ الحجاز كار ـ النيروز ـ الرهاوى ـ الحجازكار كردى ـ الدلنشين ـ النكريز ـ النواثر ـ الزاويل ـ (وهو

---

(١) ومنه أغنية « نني نني أهني منام » للشيخ خميس ترنان .

عبارة عن الماهور مع رفع درجته الرابعة فا) (1) – البسنديدة (يشترك مع الزاويل بزيادة عقدى نهاوند على النوى وكردى على المحير رى جواب الكل دسته (ويتركب من عقود ماهور على الراست – وحجاز على البوسلك او مي طبيعية ونهاوند على الحسيني) – البوزروك – (وهو عبارة عن الماهور مع عقد بياتي على الحسيني) السوزدلار (وهو ماهور مع عقد جهاركاه على فا) – الشوق ذيل (وهو مزيج بين الراست والسوزناك) .

و – المقامات التي ترتكز على الدوكاه (رى) – العشاق – الحسيني – البوسلك (وهو كما تقدم نهاوند مصورا على درجة الدوكاه) – الكردى – الحجاز – الشاهناز – الهمايون – القارجغار (اى البياتي شورى) – العجم – الاصفهان (ويجمع بين البياتي والراست والحجاز على الدوكاه يليه عقد نهاوند على درجة النوى التي يكثر التوقف عليها) – الصبا – الكلعذار (وهو مزيج بين الحسيني والشورى) – اصفهانك (وهو مزيج بين عقدى راست وبياتي على الدوكاه يليهما عقد راست على النوى) – الحصار (ويتركب من عقد بياتي على الدوكاه يليه عقد حجاز على كل من الحسيني والمحير) – الكوحب (وهو يشمل عقد صبا على الدوكاه يليه عقد بياتي على الحسيني) – العرضبار (ويشمل عقدى بياتي على كل من الدكاه والنوى) – الكردانيه (وهو عبارة عن مقام الحسيني مع النزول الى درجة الراست عند القفلة مثل مقام نيرز التونسي) النيشابورك (وهو تصوير لمقام الراست على الدوكاه) .

ز – المقامات التي ترتكز على درجة السيكاه (مي نصف مخفوضة) السيكاه – الهزام – الماية – المستعار – الهفتكاه (وهو عبارة عن مقام

---

(1) مستعمل بالجزائر .

السيكاه رفعت درجته الثانية فا) وجهي عرضبار (ويشتمل على عقد سيكاه يليه عقد بياتي على النوى) .

ح – المقامات التي ترتكز على الجهاركاه (فا) الجهاركاه – الشوق افزا (وهو تصوير لمقام الحجاز كار على الجهاركاه) (١) .

ط – المقامات التي ترتكز على النوى (صول) ولم يذكر منها سوى مقام « طرز جديد » (ويشتمل على عقد نهاوند على النوى يليه عقد حجاز على المحير) . وقد اوردنا هذه المقامات تعميما للفائدة مع الاشارة بان تكاثرها تأتى من التشجيعات الكبرى التي لقيته الموسيقى التركية في عهد السلطان سليم الثالث الذي كان موسيقارا له مؤلفات عديده لا تزال متواصلة الرواج وقد تولى الحكم بين (1789 و 1807) .

والآن فقد تفتحت البصائر واصبح جل الموسيقيين يمارسون قراءة الموسيقى وكتابتها من السماع ، وتتبع عدد هام من الشباب العربي حلقات البحث الموسيقى بالجامعات الغربية ، واذا ما نظرنا الى التطوير الذي برز في تنويع المقامات التركية نجده ضئيلا امام الامكانات المنطقية التي تتوجد لنا اذا ما استعنا بجهاز الكتروني لتركيب اجزاء مختلف المقامات بعضها مع بعض وكذلك لاحداث السلالم الجديدة التي يمكننا ابتكارها باعتبار ما بين الدرجات من مسافات (بعد كامل – ونصفه – ومادون ذلك) وعلينا حينئذ ان نعمل على ايجاد حلقة بحث موسيقى في كل قطر عربي تتولى درس تراثه المحلي واستخراج التراكيب الجديدة التي يمكن استيحاؤها منه ، وعلى الحكومات العربية ان ترصد الموازين

---

(١) وقد طبقه المرحوم خميس ترنان في اغنية « لو كان النار اللي كواتني كواتك » .

المناسبة لتنفيذ ذلك التجديد في مؤلفات حديثة تعطى حقها من البث بواسطة الحفلات والاذاعات والاسطوانات على غرار ما يجرى في اغلب البلدان المتقدمة .

ولنعود شبابنا على استعمال العقل عند الاستماع فلا يرفض الجديد الذي لم يكن مألوفا لديه بل يبذل الجهد لاعادة سماعه المرات العديدة الى ان يتفطن لما فيه من جمال ويتعود على سمعه ، فلا ندع المجددين في حسرة ولا نعطيهم حقهم من التكريم الا بعد وفاتهم ؟

هذا وتطبق الموسيقى التركية بنفس آلات الموسيقى العربية مع زيادة الكمانشاه المعروفة « بالارنبة » ذات ثلاثة اوتار وتعزف بجرة القوس — « والساز » او « البزق » الخاص بالموسيقى الشعبية ، وقد انتقل الى الشام ولبنان واشتهر من عازفيه الامير عبد الكريم ومحمد مطر ، والطنبور ومن احسن ما قيل في وصفه قول ابي الفتح محمود بن الحسن السندى المعروف بكشاجم المتوفى سنة 350هـ 961م .

مخطف الخصر اجوف	جيده ضعف سائره
لفظه لفظ عاشق	يشتكي هجر هاجره
ذو لسانين (1) فوقه	عدلا من مقادره
انطقته يد امرىء	فاتر اللحظ ساحره
فحكى عن ضميره	ما جرى في خواطره

---

1) فهو ذو ثلاثة أزواج من الاوتار يسوى زوج منها في القرار والجواب في ان واحد .

- **الرقا « الهندي** : لقد سبق لنا ان بينا أن كلمة « راقا » تدل على نفس معنى المقام في البلاد العربية وبلدان الشرق الادنى والاوسط .

ويعتبر هذا النوع من نفس عائلة الموسيقى العربية من حيث اعتمادها على أحداث المحيط الموسيقي الذي يجعل الفنان يتحاور مع الجمهور الذي يستمع اليه وهو يرتجل العزف أو الغناء على سلالم موسيقية يرتبط أغلبها بالمقامات العربية الاصيلة .

وفيما يلي أشهر أنواع « الرقا » الهندى مع الملاحظة بأن فيها ما يعتمد على السلم الخماسي مثل الموسيقى الافريقية الزنجية والتي بينا منها في الموسيقى العربية مقام « الرصد » كناوى أو عبيدى المعروف في المغرب العربي ، وما يعتمد على ترتيب العقود وما يجمع بين النوعين معا - شأنها في ذلك شأن ما تقدم لنا في شرح الموسيقى العربية .

وللرقا الهندي اختصاص في العزف أو الغناء في أوقات معينة من اليوم وله في ذلك ارتباط بالموسيقى العربية حيث كانت نوبة رمل الماية لا تقدم في الاندلس الا في العشية وترتبط كلماتها بهذا المعنى مثل ما جاء في البطايحي الثالث منها :

اصفرت شمس العشيه وأشرقت بين المماشي
قربوا كاسي اليّ واعطفوا عطف الحواشي

كما أن نوبة الماية بتونس من اختصاص الصباح وترتبط كلماتها أيضا بهذا المعنى وهذا البطايحي الاول منها يشهد بذلك :

نشر الزهر فاح - طير الايك صاح أقبل الصباح ، والليل ولّى
ونوبة العشاق في المغرب تختص أيضا بمعاني الصباح .

وقد كان النظارة يعرفون المقامات فاذا أخذ احد الفنانين في الاستخبار (ارتجال العزف) في مقام الماية علموا أن نوبة هذا المقام ستأتي بعده وبها سيختم الحفل ، فتراهم يحتجون بغاية الادب وينطق بعضهم بكلمة « مازال بكرى » وكثيرا ما تستجيب لهم الفرقة بتأجيل نوبة المـاية .

وفيما يلي أشهر أنواع « الرقا » الهندي مع بيان اختصاصاتها ومواطن ارتباطها بالمقامات العربية وانفرادها طبعا بطريقة خاصة في الاداء .

أ — الرقا الخاصة بالصباح الباكر : 1 — « البهيرفا » Bhairava وهو يماثل مقام الحجاز كار الذي سبق لنا درسه — 2 — « البنقلا » Bangala هو نفس الحجازكار مع تحاشي الدرجة السابعة (سي) من سلمه — 3 — « القوناكالي » Gunakali هو نفس « الحجاز كار » العربي مع تحاشي الدرجتين الثالثة والسابعة من سلمه (مي وسي) بما يجعله خماسيا — 4 — « الاسفارى » Asavari يشترك مع « القوناكالي » السابق في حالة الصعود بسلمه بينما ينزل بما يقابل مقام « الحجاز كار كردي » العربي الذي سبق لنا درسه — 5 — « اليافانابورى » Yavanapuri يشترك مع سلم مقام « الحجاز كار كردي » مع اختصاصه بتحاشي الدرجة الثالثة (مي) في حالة الصعود — 6 — « اللطيفة » Latifa ويشترك مع الحجاز كار في سلمه مع تغيير درجته الخامسة (صول) ؛ (فا مرفوعة) بحيث يشتمل سلمه على (فا طبيعية) و (فا مرفوعة) في آن واحد — 7 — « الفيبهاسا » Vibhasa يشترك مع « اللطيفة » السابقة في سلمها مع اختصاصه بتحاشي درجتي (فا طبيعية) و (سي) — ليصبح هكذا خماسيا — 8 « الفيلاسخاني » Vilasakhani وهو يقابل مقام «الاثركردي» العربي الذي درسناه مع اختصاصه بتحاشي درجة النوى (صول)

ب ـ « الرقا » التي تؤدى عند الضحى ومن اشهرها ـ 1 ـ « الشات » Shat وهو يقابل مقام الحجازكاركردى بالضبط مع تحريك الدرجة الثالثة من سلمه ـ 2 ـ « البهوبالا » Bhüpala ويشترك مع الحجازكاركردى مع تحاشي درجتي سلمه الرابعة والسابعة (فا وسي) ليصبح هكذا خماسيا Pentalonique ـ 3 ـ « الهايابيلا فال » Alhaiya Bilaval ويقابل مقام « الماهور » الذي درسناه في جميع خاصياته منها نزول سلمه بدرجة (سي) مخفوضة ـ 4 ـ « البيلافال » Bilaval هو نفس الماهور مع تحاشي الدرجتين الرابعة (فا) والسابعة (سي) في الصعود بسلمه .

ج ـ الرقا التي تقدم عند الظهر وبعده ـ 1 ـ « السرنقا » Saranga ويشترك ايضا مع الماهور في سلمه مع اختصاصه بجعل درجة (سي) مخفوضة في حالتي الصعود والنزول وبتحاشي درجتي (مى ولا) من سلمه ـ 2 ـ « القبداسرنقا » Gabda Sarànga ويشترك مع الماهور مثل سابقه مع تحاشي الدرجة الثانية من سلمه (رى) في حالة الصعود ورفع درجة (فا) منه في حالتي الصعود والنزول ـ 3 ـ «البهيما بالاشرى» Bhimapa lashri وهو يقابل النهاوند الكبير العربي الذي درسناه مع ازالة الدرجتين الثانية (رى) والسادسة (لا) من سلمه عند الصعود به فقط ـ 4 ـ « الملطاني » Multani وهو عبارة عن الاثركردى العربي مع ازالة الدرجتين الثانية (رى) والسادسة (لا) عند الصعود بسلمه لاغير ـ 5 ـ « الشري » Shri ويتصل ايضا بالاثركردي ويختص بازالة الدرجتين (سي) و (لا) من سلمه عند الصعود وبجعل (المي) طبيعية عند النزول بالسلم .

د ـ « الرقا » التي تقدم عند المساء ومن اشهرها ـ 1 ـ « البلو » Pilu ويتركب سلمه من عقد ماهور على درجة الراست (دو) يليه عقد

حجاز على النوى (صول) صاعدا ونازلا ، يُقفل بعقد نهاوند على درجة الراست وهو خاص بالهند ؟ — 2 — « المارافا » Marava وهو عبارة عن سلم الماهور خفضت درجته الثانية (رى) ورفعت درجته الرابعة (فا) في حالتي الصعود والنزول بالسلم وهو في ذلك خاص بالهند ايضا — 3 — « البورافي » Puravi وهو يشترك مع « الرقا » السابق مع انفراده بجعل القفلة « ماهورا » اي بتحويل درجتي (الفا) و (رى) طبيعتين .

هـ — « الرقا » التي تقدم في أول الليل : — 1 — « الشهيانتا » Chhayanata ويرتبط مع الماهور العربي في جميع الجزئيات — 2 — « الايمانا » Imàna وهو عبارة عن سلم « الماهور » او « دو الكبير » رفعت درجته الرابعة (فا) وهو يعزف بهذه الخاصية في الموسيقى الجزائرية التقليدية — 3 — « الكمودا » Kamoda وهونفس المقام السابق مع التراجع في رفع الدرجة الرابعة (فا) عند النزول بالسلم — 4 — « الكدارا » Kedara وهو نفس « الرقا » السابق مع ازالة الدرجتين الثانية والثالثة (رى و مي) من سلمه في حالة الصعود — 5 — « البهوبالي » Bhûpali وسلمه خماسي يتركب من درجات (دو — رى — مي — صول — لا) جميعها طبيعية بحيث لا يختلف عن الرصد الكناوي المغربي الإبارتكازه على درجة الراست (دو) عوض اليكاه (صول قرار) أو الدوكاه (رى) .

و — « الرقا » التي تؤدي عند الدخول في السهرة هي : 1 — « الكافي » Kafi وهو يقابل النهاوند الكبير العربي مع التوقف به في الجواب — 2 — « البقشرى Bageshri وهو نفس الرقا السابق مع تحاشي الدرجة الخامسة من سلمه (صول) في حالة الصعود — 3 — « البهار » Bahar وهو نفس الكافي مع جعل درجة (السي) حساسا للجواب قبل النزول بالسلم للقرار وحينئذ ترجع هذه الدرجة الى حالتها الاصلية أي مخفوضة —

4 ـ «الكنادا» Kànadà وهو عبارة عن النهاوند الذي سبق لنا درسه مع ازالة الدرجتين الثالثة (مي) والسادسة (لا) من سلمه في حالة الصعود وجعل حسّاسه (سي قرار مخفوضة) ـ 5 ـ « الجياجفنتي » Jayajavanti وهو عبارة عن « الماهور » مع جعل درجة (المي) مخفوضة عند القفلة مثله في ذلك مثل مقام « مجنب الذيل » المعروف في المغرب العربي والذي كان استعمله الموسيقار المرحوم « رياض السنباطي » في بعض الحانه مثل قطعة « يالعينيك » التي غنتها المرحومة اسمهان .

ذ ـ « الرقا » التي تقدم في آخر الليل : ـ 1 ـ « البهاقا » Bihaga وهو يماثل رقا «الكامودا» الذي سبق لنا درسه من حيث الصعود والنزول بسلمه ويفترق في طريقة الاداء ـ 2 ـ « الباراج » Paraj هو نفس المقام السابق مع جعل عقده الثاني حجازا على النوى (صول) ـ 3 ـ « الملاكوشا » Almalakosha وهو عبارة عن سلم النهاوند أزيلت منه الدرجتان الثانية (ری) والخامسة (صول) فكان هكذا خماسيا .

وتوجد انواع اخرى من الرقا تختص بفصول السنة ففي الربيع « الرقا الهندلا » Hindola وهو عبارة عن سلم « الماهور » رفعت درجته الرابعة (فا) وأزيلت منه درجته الثانية (ری) والخامسة (صول) في حالتي الصعود والنزول وكذلك « رقا الفزنطا » Vasanta ولا يفترق عن سابقه الا باضافة عقد « حجاز كار » في القفلة .

اما موسم الشتاء فيقدم فيه نوعان من « الرقا » كلاهما خماسي يعرف الاول بشدها ملا Shaddha mala وهو يتركب من درجات (دو ـ ري ـ فا ـ صول ـ لا) أما الثاني فيسمى « مقها ملار » Megha mallar ويتركب من (دو ـ ری ـ فا ـ صول ـ وسي مخفوضة) .

وهكذا نكون قد اتينا على اشهر المقامات الهندية المعروفة « بالرقا » مع التعرف على مدى اتصالها بالمقامات العربية .

— **المقامات الصينية** : أما في الصين فاشهر مقاماتنا لا تزال متواصلة الوجود في خصوص منطقة « سين ديان » المسلمه التي لا تزال كما أسلفنا تستعمل الاحرف العربية في كتابتها ، ونورد فيما يلي بعض هذه المقامات التي تسمى عندهم « موقامي » — 1 — راك — 2 — جه بيات (وهو البياتي أو البيات العربي) — 3 — باشلنشي — 4 — جاركاه (متداول في اغلب البلاد العربية) — 5 — به نجكاه (هو البنجكاه المستعمل في السعودية وفي بلاد فارس) — 6 — نوزال — 7 — ثه جهم (لعلهم يقصدون بها مقام العجم المتداول في عدد كبير من البلدان العربية وفي تركيا — 8 — ثوششاق (المقصود هو العشاق العربي المعروف) — 9 — ناوا (النوى العربي) — 10 — سه كاه (وهو السيكاه المعروف) — 11 — واخيرا ثراق (والمقصود هو مقام العراق العربي) .

وترتكز بقية مقامات هذا البلد الشاسع مع التي لليابان ولبقية بلدان الشرق الاقصى على انواع عديدة من السلالم الخماسية Gammes Pentatoniques من اشهرها ذلك الذي يعتمد مقام الكردي الذي يرتكز على الدوكاه (ري) مع ازالة درجتيه الثالثة (فا) والسابعه (دو) وهو على غاية من الروعة والجمال ويستعمل بكثرة في اليابان .

نورد فيمايلي صفحة من كتاب الموسيقى الصينية من منطقة « سين ديان » به مقامان عربيان مع الكتابة بالاحرف العربية والصينية في آن واحد.

XI سەگاھ مۇقامى
XI 斯尕木卡姆

قىسىم 部分	نەغمىنىڭ ئىسمى 曲目名称	تاكتى 拍节	تېزلىك 速度	دائىرىنىڭ ئاساسىي رىتىملىرى 基本鼓点节奏	بەت نومۇرى 页数
چوڭ نەغمە 大乃额曼	مۇقامنىڭ باشلىنىشى 散板序唱		♩= 42 渐快56 渐慢46		523
	تەزە 太孜	3/4	♩= 46 渐快 68		527
	تەزىنىڭ مەرغۇلى 太孜间奏曲	3/4	♩= 66 渐快 74		530
	سەلىقە 塞勒凯	4/4	♩= 64 渐快 78		533
	تەكىت 太喀特	3/8	♪= 139 渐快 145		536
	تەكىتنىڭ مەرغۇلى 太喀特间奏曲	3/8	♪= 142 渐快 152		537

XII ئىراق مۇقامى
XII 依拉克木卡姆

قىسىم 部分	نەغمىنىڭ ئىسمى 曲目名称	تاكتى 拍节	تېزلىك 速度	دائىرىنىڭ ئاساسىي رىتىملىرى 基本鼓点节奏	بەت نومۇرى 页数
چوڭ نەغمە 大乃额曼	مۇقامنىڭ باشلىنىشى 散板序唱		♩= 52 渐快 62		541
	تەزە 太孜	3/4	♩= 64 渐快 72		543
	تەزىنىڭ مەرغۇلى 太孜间奏曲	3/4	♩= 71 渐快 80		546
	سەلىقە 塞勒凯	4/4	♩= 70 渐快 81		548
	سەلىقىنىڭ مەرغۇلى 塞勒凯间奏曲	4/4	♩= 86 渐快 91 渐慢84		552
مەشرەپ 麦西热甫	1 - مەشرەپ 第一麦西热甫	7/8	♩= 115 渐快 120		556
	2 - مەشرەپ 第二麦西热甫	3/4	♩= 57 渐快 67		556
	3 - مەشرەپ 第三麦西热甫	7/8	♪= 136 渐快 160		558

المحافظون على المقامات الموسيقية

ان ابرز ظاهرة في الانسان تحفظ كيانه وتضمن استمرار تقدمه بحيث يبدأ كل جيل من حيث انتهى الجيل الذي سبقه هي وفاؤه واعترافه بالجميل لمن كانوا الحلقة الاخيرة التي ربطته بسلسلة الحضارة — وبذلك ميز الله البشر عن سائر المخلوقات وهذه الميزة وان كانت عامة لدى سائر بني الانسان الا أنها تتفاوت بين الشعوب وبين الاجيال فتضعف كلما طغت المادة وسرت الانانية وحب النفس بين الناس .

وقد جاء الاسلام بمبدأ سمو الاخلاق وحب المسلم لاخيه المسلم ما يحبه لنفسه ، وأثبت الادب العربي ان الوفاء جبلة في الانسان العربي وقال الشاعر سعيد حجوبي :

الوفاء يا عرب يا أهل الوفا لا تخونو عهد من لم يخن

ولذا رأينا من الواجب تقديم ثلة من الفنانين العرب والمسلمين الذين كان لهم دور هام في الحفاظ على التراث الموسيقي العربي الذي يعتبر أول دعامة له هي المقامات الموسيقية التي شرحناها في هذا الكتاب . ونعتذر عن عدم شمول هذا الفصل لجميع شيوخ الفن لان ذلك يستلزم كتبا عديدة ونرجو ان يقوم كل قطر عربي باصدار سلسلة من الكتب يختص كل منها بأحد الشيوخ البارزين على غرار ما قام به المعهد الرشيدي بتونس حيث بدأ بالشيخين خميس الترنان الذي تقيم الحكومة التونسية ملتقى موسيقيا كل ثلاث سنوات باسمه وأحمد الوافي الفنان الموهوب فأصدر لكل منهما كتابا خاصا .

1 — فمن الجزيرة العربية نذكر المرحوم حسن جاوه من مكة المكرمة ومن مواليد العشرة الاخيرة من القرن التاسع عشر ، تربى حسن

جاوه على الالحان القديمة مع حفظ واسع للاشعار العربية وقدرة فائقة على الارتجال الغنائي وتنزيل للشعر المغنى حيث الظرف المناسب ، والمرحوم الشيخ ابراهيم السمان الحلبي الاصل المولود سنة 1884 الذي كان مقيما بالمدينة المنورة واستقى من حياض فنها مع تمكن من الموشحات والقدود الحلبية والادوار المصرية وحفظ للشعر الجيد من التراث العربي ويمتاز بصوت لم نتعرف على مثل اتساع دائرته في جيلنا الحاضر ، ينزل للقرار الى ما يقابل « الباص » في الغناء الغربي الأبرالي ، ويصعد للجواب حتى تخاله صوت فتات رقيقة ، توفي رحمه الله وهو مؤذن بالحرم النبوي الشريف سنة 1964 .

وقد تعرفنا على هذين الشيخين في الثلاثينات عند زيارتهما لتونس وبلدان المغرب واقامتهما بزاوية سيدي مدين بتونس التي كان لها وقف خاص بكل من يأتي من الحجاز .

ونذكر أيضا ضابط الايقاع الممتاز المرحوم عرفه صالح باعرفه المولود بحضرموت سنة 1865 وقد بث الايقاع العربي الاصيل في الاجيال التي أدركناها .

وامتاز من امارات الخليج عدة مغنين نذكر منهم عبد الله فضاله ومحمد الكورشي وصاحب الصوت الرخيم عوض دوخي الذين اختصوا باداء الصوت الخليجي الممزوج بحركات هندية ، واستمرت هذه الطريقة مع الاساتذة أحمد باقر وشادى الخليج وعثمان السيد وغيرهم في الكويت كما استمر احياء التراث في قطر مع غانم الرميحي المختص بالعرضات ومبارك سعيد السلطة المختص بالاغاني التي كانت ترافق غواصى البحر لاقتناء اللؤلؤ كذلك سعيد بن سالم وسالم فرج المعاصرين وعبد الحميد حسين نعمه الذي يبني التعليم الموسيقى على اسس سليمة وله الحان ممتازه

واشتهر من بين فناني البحرين بالعناية بالتراث الموسيقي خيرى بودريس ومحمد الفارسي وتمتاز دولة الامارات وعمان واليمن بصلتها بالموسيقى الافريقية الزنجية وقد حضرت عدة حفلات تميزت بالسلم الخماسي وبآلات الايقاع الافريقية ، وقد تأتت هذه الصلة بواسطة علاقات الجزيرة العربية بصفة عامة بالحبشة والصومال والسودان وزنجبار التي كانت تحت سلطة امراء بني سعيد العمانيين .

2 ـ ومن العراق ـ نذكر « الملاحسن البابوججي » المتوفى سنة 1846 الذي اجمع الفنانون القدامى على مقدرته التي جعلته من ابرز بناة اسس المقام العراقي ، كما نذكر « أحمد زيدان » المتوفى سنة 1912 الذي تخرج عليه ثلة من ابرز الفنانين مثل رشيد القندرجي والحاج جميل ويوسف حوريش وغيرهم ، والملاعثمان الموصلي المتوفى سنة 1923 الذي كان من ابرز مجودى القرآن الكريم مع حفظه لصحيح البخارى وتلحينه لعدة امداح صوفية للطريقة القادرية واغاني شعبية (بستات) استقرت بالتراث العراقي منذ اكثر من ستين عاما ـ كما نذكر صديقنا عميد الفنانين الاستاذ محمد القبانجي المولود سنة 1904 الذي يعتبر قمة الجيل في دقة الغناء واداء المقام العراقي الذي اثراه بابتكاره لارتجال مقام اللامي .

3 ـ ونذكر من سوريا ولبنان الشيخ احمد ابو خليل القباني المتوفى سنة 1903 الذي ترجع اليه النهضة الغنائية والمسرحية في الشام ثم في مصر بتلحينه لعدة موشحات نذكر منها موشح الحجاز (ما احتيالي يا رفاقي) الذي لا يزال متداولا حتى الآن وقدود حلبية ، كما يعتبر اول بناة المسرح الغنائي العربي ـ ونذكر ايضا استاذنا المرحوم الشيخ علي الدرويش المتوفى سنة 1952 الذي يرجع اليه الفضل في بث الدراسة الموسيقية بطريقة علمية في كل من الشام ومصر وتونس والعراق

كما نذكر الاساتذة عمر البطش صاحب الموشحات الممتازة وتوفيق الصباغ صاحب كتاب مجموعة القطع الموسيقية الشرقية وغيره من الكتب وفخرى البارودى الذي يرجع اليه الفضل في ترسيخ الفن العربي الاصيل وسليم الحلو الذي له باع في الغناء والتلحين وله عدة مؤلفات منها (الموسيقى النظرية) و (الموشحات الاندلسية) واستاذ العود جورج فرح والملحن حليم الرومي والاساتذة توفيق الباشا وعبد الغني شعبان وزكي نصيف .

4 - ومن الاردن وفلسطين الاستاذ واصف جوهرية الذي عمل على جمع الاغاني الشعبية من الارياف مع استاذه حسين سليم الحسيني ، وروحي الخماش الذي كان يشرف على فرقة اذاعة القدس قبل نكبة 1948 ثم انتقل للعراق ودرس بمعهدي الفنون الجميلة والدراسات النغمية واشرف على تأسيس فرقة الانشاد ، كما نذكر من المطربين والعازفين خيزران في الغناء والعزف على القانون ، والمغني الناقد عباس الجاعوني وعبد الكريم قزموز الذي استقر ببيروت بعد سنة 1948 وعمل في فرقها الممتازة .

5 - ونذكر من مصر استاذ الجميع المرحوم عبده الحمولي المتوفى سنة 1901 وزوجته المطربة « المظ » المتوفية سنة 1897 وقد اشتهرا بالرسوخ في الفن مع الرقة والاخلاق السامية وخلف الحمولي انتاجا غزيرا وممتازا نذكر منه ادوار « الله يصون دولة حسنك » و « متع حياتك بالاحباب » و « جددي يانفس حظك » ، كما نذكر المرحوم محمد عثمان المتوفي سنة 1900 تاركا مجموعة رائعة من الموشحات مثل موشح الراست « ملا الكاسات وسقاني » وموشح الحجاز كار « اسقني الراح » وادوار

« ياما انت وحشني » و « كادني الهوى » و « حظ الحياة » المتداولة إلى الآن .

كما نذكر مجموعة من الملحنين والاساتذة والمؤدين والمؤلفين مثل « ابراهيم القباني » و « كامل الخلعي » الذي ترك لنا نحو المائة موشح مع مجموعة من الاغاني المسرحية و كتاب « الموسيقى الشرقي » الزاخر بالمعلومات ، والمشائخ « يوسف المنيلاوى » و « سالم الكبير » والسفطي وسلامه حجازى زعيم الغناء المسرحي ، وعبد الحي حلمي وسيد درويش مع زكريا احمد ومحمد القصبجي ورياض السنباطي وأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب ومحمود الحفني الذي اعد المؤتمر الاول للموسيقى العربية سنة 1932 واحمد شفيق ابو عوف الذي دوّن مجموعة من التراث الغنائي ونشرها . الذين اثروا الموسيقى العربية بانتاجهم وادائهم ومؤلفاتهم :

6 ـ ونذكر من الجماهرية الليبية المرحومين المشائخ حسن الكعامي شيخ عمل الطريقة العيساوية بزاوية سيدي الشعاب ومحمد بوريانة ومحمد قنيص وعلى منكوسة الذين لهم ضلع في احياء المألوف الليبي والشيخ المختار شاكر المرابط الذي كان متمكنا من الادوار المصرية وقد وصل شغفه بها الى ادخالها ضمن عمل الطرق الصوفية بمدينة طرابلس ، وكذلك الاساتذة البشير فهمي وعلي الشعالية وابا مدين ومحمد حقيق الذين اختصوا بالغناء الشعبي المنسوب الى مرزك بمنطقة فزان .

7 ـ اما تونس فنذكر منها محمد الرشيد باى ثالث ملوك العائلة الحسينية المتوفى سنة 1759 الذي تخلى عن عرش الملك ليتربع على عرش الادب والفن ويحدث بقصره مدرسة للموسيقى أصبحت سنة متبعة لدى من اتى بعده من الملوك ـ كما نذكر الشيخ محمد بن الحسين (الضرير)

الذي جمع بين الطرب والمدائح الصوفية في خصوص الطريقتين السلامية والعروسية مع مقدرة فائقة على الارتجال وقد تبعه في ذلك المنشد الصادق بن عرفه الذي ابقى اسطوانات تشهد بمقدرته .

واشتهر بالغنا المسرحي الشيخ سلامة الدفاني مع اختصاصه بالانشاد في الطريقة الشاذلية مثله مثل الشيخ محمد غليونجي ، كما اشتهر بغناء الموشحات والادوار مع مقدرة فائقة على التمثيل المسرحي والبروز في المسرح الغنائي الاستاذ محمد العقربي ، وبرز في الموسيقى النحاسية امجموعة من الاساتذة نذكر منهم احمد البجاوي وابن احمد ، ودوقاز ، والهادي الشنوقي ، والشاذلي مفتاح .

اما الانتاج الموسيقي فقد برز فيه الشيخ احمد الوافي المتوفى سنة 1921 بعدة موشحات وازجال تلاه الشيخ خميس الترنان المتوفى سنة 1964 الذي جمع في انتاجه بين البشرف والنوبة والموشح والقصيد والاغاني الشعبية والمدرسية ، كما اشتهر الاساتذة علي الرياحي ومحمد التريكي وصالح المهدي وقدور الصرافي ومحمد الجاموسي والشاذلي انور وعلي شلغم والهادي الجويني .

8 — نذكر من الجزائر المطرب محمد سفنجة المتوفى سنة 1908 الذي كان ابرز عازف على العود المعروف « بالكويترا » واشهر حافظ للتراث، وقد تتلمذ عليه اليهودى يافيل ولد مخلوف الذي اعد سفينة الغناء التقليدي الجزائري وطبعها في فاتح هذا القرن ظلت المرجع الوحيد رغم ما فيها من اخطاء ، وظهرت في اوائل القرن مطربة شهيرة تدعى يمينة بنت الحاج المهدى سجلت بين سنتي 1905 و 1928 خمسمائة اسطوانة للتراث الموسيقي ، واشتهر في الاونة الاخيرة عميد مغني التراث الاستاذ محي الدين باش تارزي والاساتذة العربي بن صارى وعبد الكريم دالي

ودحمان بن عاشور والحاج حسونة الخوجه وتلميذه الحاج الطاهر الفرقاني .

9 — وفي المغرب ظهر الحاج علال البطلة زمن السعديين (1554—1658) واليه يرجع انتاج نوبة « الاستهلال » المقابل لمقام الراست ونذكر بعده من عناصر القرن السابع عشر الشيخ عبد الرحمن الفاسي الذي ينسب اليه تلحين عدة قطع من نوبة راست الذيل ، والشيخ عبد الكريم بن زاكور الذي تنسب اليه قطع من بسيط رمل الماية ، وفي سنة 1788 اصدر الحسن الحايك كنشه الذي جمع فيه كلمات التراث الموسيقي المغربي واصول طبوعها (مقاماتها) آخر من حققه وعلق عليه صديقنا الاستاذ الحاج ادريس بن جلون رئيس جمعية المحافظة على الموسيقى الاندلسية الذي يرجع اليه فضل الحفاظ على التراث الموسيقي واستمرار تداوله ، ونذكر ايضا الشيخ عبد السلام البريهي الذي سميت فرقة الموسيقى التقليدية بمدينة فاس باسمه ويقودها تلميذه الاستاذ عبد الكريم الرايس ونذكر ايضا الشيخ عمر الجعدي الذي كان من ابرز عناصر الفرقة المغربية التي شاركت في المؤتمر الاول للموسيقى العربية سنة 1932 بالقاهرة ، ومحمد التمسماني رئيس فرقة تطوان وأحمد الوكيلي رئيس الفرقة التقليدية للاذاعة .

ونذكر من مورتانيا شابا اعتنى بالتراث الموسيقي واحسن اداءه هو السيد « سيملي » الذي ابرز لنا فتاتين ممتازتين في مباراة مهرجان ام كلثوم الخاص بالغناء العربي هما (ابتي بنت شويخ وديمي بنت آب) ، كما نذكر من السودان الاستاذين عبد الكريم الكابلي واسماعيل عبد المعين الذي له رأي خاص في اهمية السلم الخماسي .

10 — هذا وقد ادمجت عدة قطع تركية من بشارف وسماعيات في وصلات الموسيقى العربية واستمر تداولها الى الآن حتى ان البعض من

الفنانين يظنون انها من التراث العربي واغلب هذه القطع تنسب للملحنين الاساتذة عثمان بك المتوفى سنة 1885 الذي اشتهرت قطعه بمصر بفرقة الثالوث محمد القصبجي وعبد الحميد القضابي وسامي شوا امير الكمان ، وعاصم بك المتوفى سنة 1929 الذي سجل له محمد عبد الوهاب بشرفا في مقام الراست ، وعزيز دده افندي المتوفى سنة 1905 وطاتيوس المتوفى سنة 1913 وجميل بك طنبوري رئيس الفرقة الموسيقية السلطانية المتوفى سنة 1925 ولا يزال انتاجه يعزف في الحفلات ويدرس بالمعاهد الموسيقية العربية اخص منه سماعي شد عربان (1) الذي سجله محمد عبد الوهاب ايضا وسماعي محير بياتي ويعرف بطاهير نسبة للولي الصالح الفارسي بابا طاهر .

وقد كان اتصال البلاد العربية بالغناء التركي اثناء القرن السابع عشر من خلال التهاليل الآتية « لا الاه الا الله ، الله اكبر ، الله اكبر ، الله اكبر وسبحان الله والحمد لله ولا حول ولا قوة الا بالله » التي لحنها الفنان التركي الشيخ مصطفى العترى (1640—1711) في مقام السيكاه .

وقد دخلت في تقاليد اغلب البلدان الاسلامية تستعمل في مرافقة الايمة عند ذهابهم لصلاة العيد كما كان يستعملها المنشدون (الخوجات) في بعض البلدان قديما اثناء الجنائز .

وقد استمعت الى هذا اللحن في ذكرى العترى التي اقامتها بلدية اسطنبول يوم 14 مارس 1972 بالمعهد الموسيقي وغنى فيها شيخ الفنانين المرحوم « منير نور الدين سلجوق » .

ولحن الشيخ العترى الآذان في مقام الماية الشرقية وقد جابه بذلك اللحن الفارسي المتعارف للاذان في مقام الاصبهان ولا تزال المساجد الحنفية بتونس تستعمل الآذان بلحن العترى الى الآن .

---

1) من الغلط المشهور «شط عربان» .

الآلات المستعملة في الموسيقى العربية التقليدية

لقد قسم علماء العرب والاسلام الآلات الموسيقية الى ثلاثة اصناف : 1 – آلات وترية – 2 آلات النفخ – 3 وآلات النقر .

وامتلات الكتب القديمة باسماء هذه الآلات العديدة التي لم نتعرف في الغالب على انواعها وأشكالها مثل « العنقاء » و « الشاهرود » و « الجغانة » التي حرفت بتونس واصبحت « جرانة » ، ووضعت لآلة الكامنجة (VIOLIN) ، و « الجناح » وقد كان مستعملا في « الجزائر » الى العشرنيات من هذا القرن و « الكنارة » وغيرها .

ومما لا شك فيه ان اهم آلة اعتمدت عليها الموسيقى العربية عبر التاريخ هي آلة العود التي ارتبطت بها عدة اساطير لبيان رسوخها في القدم . قال المسعودى ان عبد الله بن خرداذبه دخل على المعتمد ذات يوم وفي المجلس عدة من ندمائه من ذوي العقول والمعرفة والحجى فقال له اخبرني عن أول من اتخذ العود . قال بن خرداذبه : قد قيل في ذلك يا امير المؤمنين اقاويل كثيرة ، أول من اتخذ العود الملك ابن متوشلح بن محويل بن عباد بن خنوخ بن قاين بن آدم – وذلك انه كان له ابن احبه حبا شديدا ، فمات فعلقه بشجرة فتقطعت اوصاله حتى بقى منها فخذه والساق والقدم والاصابع ، فاخذ خشبا فرققه والصقه فجعل صدر العود كالفخذ ، وعنقه كالساق ، ورأسه كالقدم ، والملاوى كالاصابع ، والاوتار كالعروق ، ثم ضرب به وناح عليه فنطق العود – هـ

وجاء في شرح منظومة الآداب (للمرداوى) لمحمد السفاريني (القاهرة سنة 1324 ص147) أول من وضع العود للغناء لامك بن قانيان ، بكى به على والده ، ويقال ان صانع العود بطليموس الحكيم صاحب الموسيقى كما في « بهجة التواريخ » وهذا أظهر والله أعلم – هـ –

ويرجع الباحث الاثري العراقي صديقنا الاستاذ « صبحي انور رشيد » تاريخ هذه الآلة للعصر الاكدى (2350 — 2150 قبل الميلاد) ويتحدث عن العثور على منحوتات يرجع تاريخها الى القرن الخامس عشر قبل الميلاد في مدن « كركميشي » و « سنجرلي » وغيرهما وكذلك على لوح طيني من مدينة « نوزي » وختم اسطواني يعود لملك الكاشيين (القرن الرابع عشر قبل الميلاد) .

ويوجد بمختلف الحضارات القديمة نحوت ولوحات وغير ذلك من الاثار التي تصور لنا آلات يمكننا ان نجزم بأنها اصل للعود ولكن ليست هي العود نفسه لمخالفتها لشكله الذي حكته لنا الكتب العربية القديمة او وجدناه مرسوما بها مثل « الموسيقى الكبير » للفارابي » ، و « رسالة في اللحون والنغم » للكندى التي اشتملت على تركيب العود ومعرفة الاوتار والنغم ، ورياضة اليدين لذلك ، وغيرهما ، وكذلك لاشكاله المعاصرة التي ورثناها جيلا عن جيل .

وبذلك يمكننا القول بان هذه الآثار التي وجد منها الكثير في الحفريات المصرية والقرطاجنية والاغريقية والرومانية يمكن ان تكون اصلا لجميع الآلات المشابهة للعود مثل « الطار » و « السطار » الفارسيين والطنبور الخرساني المتداول في جمهوريات اسيا الوسطى الاسلامية حتى الآن ، و « الطنبور » و « البزق » ، التركيين و « البلليكا الروسية » ، و « القيثارة » الاندلسية وغيرها من الآلات الوترية التي تعزف بالنبر أو الضرب على اوتارها بواسطة مضراب او بتحريك الاصابع .

وقد اكد كتاب الاغاني لابي الفرج الاصبهاني ان « سائب خاثر » المتوفي في عهد « اليزيد بن معاوية (680—683م) هو أول من استعمل آلة

العود في مصاحبته للغناء بالمدينة المنوره بعد ما كان يصطحب بالقضيب ومنه استمرت هذه الآلة يتناولها العازف والملحن والاستاذ الى عصرنا الحاضر

وقال اخوان الصفا : ان اهل هذه الصناعة (اى الموسيقى) قالوا : ينبغي ان تتخذ للآلة التي تسمى « العود » خشبا طوله وعرضه وعمقه على النسبة الشريفة ، وهي ان يكون طوله مثل عرضه ومثل نصفه ، ويكون عمقه مثل نصف عرضه ، وطول عنقه مثل ربع طوله ، وتكون الواحة رقاقا متخذة من خشب خفيف ويكون الوجه رقيقا من خشب صلب خفيف يطن اذا نقر ، ثم يتخذ اربعة اوتار بعضها اغلظ من بعض على النسبة الافضل وهو ان يكون غلظ « البم » مثل غلظ « المثلث » ومثل ثلثه ، وغلظ « المثلث » مثل غلظ « المثنى » ومثل ثلثه ، وغلظ المثنى « مثل غلظ « الزير » ومثل ثلثه .

وقد طور هذه الآلة الموسيقار علي بن نافع المقلب بزرياب الذي عاش بين القرنين الثاني والثالث الهجرى التاسع ميلادى وذلك بان جعلها من وزن عود استاذه اسحاق الموصلي في الثلث ، وجعل اوتارها بعضها من مصران شبل الاسد والبعض الآخر من حرير لم يغزل بماء سخن ، وجعل مضراب العود من قوادم النسر عوضا عن الخشب ، وزاد له وترا خامسا تماشيا له مع توسع بعض الاصوات ، كما طور منصور زلزل المتوفى سنة 791 م طريقة عزف هذه الآلة بزيادة وسطى ثالثة تنسب اليه وضعها بين « الوسطى القديمة » و « وسطى الفرس » .

هذا وقد اكتضت كتب الادب العربي بالاشعار التي تتحدث عن وصف العود وكيفية عزفه ، ومصاحبته للغناء ، وارتباط اوتاره بطبائع الانسان الاربعة من ذلك :

دارت ملاويه فيه واختلفت   مثل اختلاف الكفين شبكتا

ومن ذلك ايضا :

لا أحب الاوتار تعلو كما لا اشتهي الضرب لازما للعود

وللعود العربي ثلاثة انواع : ـ 1 ـ المتعارف في الشرق الادنى والاوسط وهو الاكثر شيوعا ـ 2 ـ العود العربي الشائع بين كل من مقاطعة قسنطينة بالجزائر وتونس ويشبهه « الكبزة » المعروفة برومانيا واللوطه الشائعه في تركيا واليونان ويتميز عزف هذه الآلة بلزوم محاكاة الايقاع مع اداء الجمل اللاحنية في آن واحد ـ 3 ـ الكويترا الجزائرية المقاربة للعود الرباعي الذي كان معروفا في المغرب الى الثلاثينات من هذا القرن ، ويقول صديقنا الباحث الاستاذ يوسف شوقي انه كان معروفا بمصر وقد ادركه ولكنا لم نعثر على اى تسجيل له على الاسطوانات المصرية التي بدأ بروزها من طالع هذا القرن .

وانتقل العود الى بلدان اسيا عن طريق التجار العرب والفتوحات الاسلامية ، ويقول صديقنا الفياتنامي الباحث « ترانفانكي » الاستاذ بجامعة الصربون في هذا الشأن ان اهل الشرق الاقصى يقولون ان آلة العود وصلتهم بواسطة جماعة من اهل الصحراء ، ويجزم بأن يكونوا من العرب .

وعلى كل فالعود موجود في الصين ويسمى « بيبا » Pipa وفي اليابان ويسمى « بيوا » Byoua وفي الفياتنام ويسمى « تيبا » Teba .

كما انتقل العود ايضا الى البلاد الاروبية عن طريق الاندلس وعن طريق صقلية ثم عن طريق الاتراك العثمانيين في اواخر القرن الخامس عشر وشاع استعماله في اغلب البلاد الاروبية في القرنين المواليين .

وادخل عليه تطوير متنوع ، من ذلك انه زيدت له عدة اوتار حتى اصبح مجموعها احد عشر وترا — واضيف له ذراع ثان — واصبح ينعت بعود توربي THEORBE لكنه تحول عن مردوده للدرجات الصوتية العربية والشرقية بصفة عامة كما انه تقلص امام بروز القيثاره ذات الاوتار الحديدية وخاصة امام البيانو وقوته — وقد الف للعود عدد هام من الموسيقاريين الاوروبيين نذكر منهم بتروتشي PETRUCCI في البندقية سنة 1546 هذه المدينة التي ظهر فيها اربعون كتابا للعود ، وتحرك بعد ذلك الفنانون الالمان ثم الفرنسيون وقد نشر اتينيان ATTAINGNANT كتابين عن العود في النصف الثاني من القرن السادس عشر ووصلت موسيقى العود اوجها مع القرن السابع عشر وامتازت حينئذ المدرسة الفرنسية مع فرانسيسك FRANCISQUE — (1600) وبيزار — BESARD — (1603) وبلاروفالي وغولتي N. VALLET GAULTIER R. BALLARD .وفي بريطانيا ألف للعود ما بين سنتي 1540 و 1620 حوالي الفي قطعة على يد مجموعة من الفنانين يتقدمهم جون دولاند JOHN DAWLAND وفي القرن الثامن عشر استمرت العناية بآلة العود بالمانيا والف له كل من « فايس » WEISS و « باخ » BACH و « هايدن » HAYDN .

ويحاول الغرب الآن العودة الى العود ضمن العناية بالآلات القديمة وقد زارتنا في السنين الاخيرة عدة فرق بلجيكية وفرنسية وانكليزية تستعمل العود عمادا لها وتفتخر برجوعها اليه .

بينما نلاحظ في الفرق العربية تقلصا لهذه الآلة لتحتل مكانها آلة « الفيولونتشلو » بجذب الاوتار بينما هي تعتبر من عائلة الفيولين (الكمانجة) وقد اصطلحنا عليها بالكمانجة الكبيرة ولا يمكن ان تؤدى مايؤديه العود ولو كانت بعزف بارع من مثل الذي للمرحوم حسن الحفناوى والذي لمحمد غنية .

الكنــــــارة

نذكر من الآلات الوترية العربية « الكنارة » التي ترجع في اصلها الى التسمية البابلية السامية (كناروم) وكذلك الى العبرية والارامية « كنور » هي تعرف في بعض الاقطار العربيـة الآن باسم (السمسمية) او (الطنبورة) وفي اوربـا باسم « لير » (LYRE)

والظاهر انهـا لم تدخل للموسيقى التقليدية العربيـة لكونهـا محدودة الابعـاد الصوتيـة بحيث لا يمكن استعمالهـا في اداء اغلب المقامات ولذا نراهـا مستمرة الوجود في بعض الاقطـار مثل الجزيرة العربيـة بما فيهـا امـارات الخليج ، واليمـن ، والسودان ، والحبشـة ، والسنغـال ، وتستعملها الجـالية الزنجية في البصرة وامارات الخليج في خصوص الموسيقى الشعبية لا غير .

القانون

الآلة الوترية الثالثة هي القانون المصنوع في الغالب من خشب الجوز في شكل شبه منحرف قائم الزوايا ، اشتهر بالخصوص في مصر وفي تركيا حيث يكون حجمه في ثلثي حجم القانون المصرى ، وهو بذلك تتراوح دائرته الصوتية بين ثلاثة واربعة دواوين باعتبار ثلاثة اوتار لكل درجة صوتية ابتداء من قرار الجهاركاه (فا قرار) ويعزف بوسطة ريشتين توضعان في سبابتي اليدين لاداء القرار والجواب في آن واحد .

وقد كان تنويع المقامات في هذه الآلة يتم بواسطة التظفير باليد اليسرى ويقول كامل الخلعي في كتابه « الموسيقى الشرقي » ان محمد افندي العقاد هو اشهر من اجاد هذه الآلة ونظرا لطول مدة وجوده مع المطرب عبده الحمولي وسرعة المرحوم في نقل المقامات تعود على تصليح القانون (شده ـ تعديله ـ دوزانه ؟) في مدة لا يباريه فيها خلافه كما يشهد بذلك معاصروه ممن يشتغلون بهذه الآلة ، قال فتح الدين بن الشهيد في القانون

غنى على القانون حتى غدا   من طرب يهتز عطف الجليس
فحنت الارواح من شدوه   الى انيس يا له من انيس
داوى قلوبا من غليل الاسى   وكان فيه من هواه رسيس
فصاحت الجلاس عجبا به   يا صاحب القانون انت الرئيس

وفي ذكر « الرئيس » ربما يشير الى الحكيم ابن سيناء صاحب كتاب « القانون » في الطب ويقول بعضهم انه مخترع القانون أو محسنه .

وقد تطورت هذه الآلة في العشرينات بمصر بان اضيفت لها قطع صغيرة توضع تحت يسار الاوتار تسمى « العرب » بضم العين ترفع وتنزل لتنويع المقامات .

وقد عرف عازفوا القانون بانفرادهم بمحاسبة ارتجالات المغنين ولذلك نعتوا انفسهم (بحمار التخت) ، وقد تم تطوير القانون على ايدى ثلة من العازفين المصريين اشهرهم علي الرشيدي ، وعبد الحميد القضابي ، وابراهيم العريان الذي نقل هذه الآلة للمغرب العربي واخذها عنه « مريدخ سلامه » ، والموسيقار خميس ترنان ثم محمد القادري الذي كانت له الشجاعة الكافية لترك آلته الاصلية « البيانو » والتمحض للقانون ثم ابراهيم صالح الذي عزف هذه الآلة بثلاثة اصابع من اليد اليمنى ، كما امتاز بها الاستاذ عبد الفتاح منسي وله فيها براعة فائقة بز بها كل عازفي هذه الآلة بجميع الاقطار العربية .

السنطــــــور

من الآلات الموسيقية القريبة من القانون السنطور الشائع حاليا في العراق وفي بلاد فارس وجهات من تركيا ، وهو ذو شكل شبه منحرف في احجام مختلفة اصغر من القانون اوتاره معدنية ودائرته الصوتية حوالي ثلاثة دواوين أو اكثر بقليل لكل درجة منها اربعة اوتار او ثلاثة او حتى وتران ، ويعزف بواسطة مضربين وهما قضيبان خشبيان مرققان يضرب بهما على الاوتار بكلتا اليدين .

وقد انتقل السنطور الى اروبا بواسطة الفتوحات الاسلامية التي قامت بها الدولة العثمانية واستقر بالخصوص في المجر وفي رومانيا وتشيكوسلفاكيا ويستعمل في الموسيقى الشعبية التي لها صلة بالفن الغجرى (TZIGANE)

الـــربـــــاب

لقد وردت كلمة « رباب » اسما للفتيات في الاشعار العربية القديمة ثم ذكرها الخليل بن احمد المتوفى سنة 175هـ 951م حيث يقول ان العرب كانوا يغنون اشعارهم على صوت الرباب وذكرها كل من الجاحظ في « مجموعة الرسائل » وابن سيناء « في الشفاء » وابن زيله في مصنفه « الكافي » والفارابي في الموسيقى الكبير – ويقول « النابلسي » في هامش رسالته (الدلالات في سماع الآلات) : الربابه آلة موسيقية عربية قديمة نشأت في الجزائر وتونس ومراكش مثل قدمها في العراق والاقطار القريبة منه . هـ وفعلا فالرباب لم يستعمل في الموسيقى التقليدية العربية الا في هذه الاقطار من البلاد العربية مع عثورنا على صور ورسوم اسبانية تثبت وجود الرباب العربي بالاندلس .

وهو عبارة عن قطعة خشب من الجوز وقع حفرها ووضع على نصفها الاعلى قطعة نحاسية او خشبية ذات ثقوب عديدة وعلى نصفها الاسفل قطعة من جلد رقيقة وهو ذو وترين يعدلان بنسبة خماسية كاملة (صول – رى) ويعزفان بجر القوس عليهما ، وتتغير منازل الرباب بجذب الوتر باصابع اليد اليسرى الى اليسار .

اما في العراق فتسمى هذه الآلة « الجوزة » بسبب استعمال نصف قشرة « جوزة هند » صندوقا صوتيا لها مغطى بقطعة من جلد رقيق . وهي ذات اربعة اوتار تتغير منازلها بجس اوتارها باصابع اليد اليسرى .

اما في بقية البلدان العربية فتوجد اشكال اخرى من الرباب تستعمل في الآغاني البدوية وفي مرافقة الشعراء ولذا سمي بمصر « رباب الشاعر » .

وفي بلاد الفرس فقد غيروا الجوزه العراقية بان جعلوا صندوقه الصوتي من خشب واسموها « كمانشاه » اما في تركيا فهذه الآلة لها شكل خاص وتسمى ايضا كمانشاه او « ارنبة » وتتغير درجات سلمها بدفع الوتر باضافر اليد اليسرى .

وقد انتقل الرباب الى أروبا في القرون الوسطى وتولدت عنه آلة تسمى « ربك » **REBEC** ومنها جاءت الكمانجة **VIOLIN VIOLON** المعروفة حاليا .

وقد استعمل الرباب في التورية لدى احد الشعراء حيث يقول :

لا تبعثوا بسوى المهذب جعفر فالشيخ في كل الامور مهذب
طورا يغني بالرباب وتارة تأتي على يده الرباب وزينب

ومن اشهر عازفي الرباب المعاصرين في المغرب الاستاذ الحاج عبد الكريم الرايس وفي الجزائر المرحومين الاستاذ الحاج العربي بن صاري والاستاذ عبد الكريم دالي ، والاستاذ علي المرابط رئيس الجمعية الموصلية ، وبتونس المرحومين الشيخ احمد بطيخ والشيخ محمد غانم ، والدكتور بلحسن فوزة ، اما في العراق فأبرع من عزف الجوزة بدون منازع هو الاستاذ شعوبي ابراهيم الذي يعتبر مرجعا للمقام العراقي .

وقد دخلت آلة الكمانجة الغربية (Violin) البلاد العربية منذ حوالي قرن ونصف وعزفت على طريقة الرباب بوضعها على احدى الركبتين أو بينهما وذلك بواسطة بعض عازفي الرباب ثم تفرد بها على هذا النحو « ابراهيم سهلون » في مصر و « عبد العزيز جميل » و « خيلو الصغير » في تونس – وهي لاتزال تعزف بطريقة الرباب في الفرق التقليدية الجزائرية والمغربية الى الآن .

النـــاي

لقد تعرضت الكتب القديمة الى آلات النفخ فبينت احداث الصوت بهـا مثلمـا قـال « ابو نصر الفارابي » يحدث فيهـا النغم بتسرب الهواء في تجويفـاتها!ا شيئـا فشيئـا ، مثل المزامير ومـا جانسهـا .

وكلمـة نـاي فـارسيـة الاصل تقـابلهـا باللغـة العربيـة « القصبة » أو « الشبابه » وهو من قصب يشترط فيه ان يشتمل على تسعة اجزاء متساوية (بقدر الامكـان) تفصل بينهـا ثماني عقد ــ ويشتمل على ثقبة خلفيـة يسدهـا ابهـام اليد اليسرى وست ثقب امامية ، وسنبين كيفية صنعه في الشكـل الذي نقدمـه آخر هذا الفصل .

ويعزف الناي بوضع فتحته العليا على الجزء الايمن من شفة العازف الذي لا بد له من بذل الجهد للحصول على النغم الصحيح .

ويوجد ناى آخر لدى الفرس وان كـان هو الآخر من قصب الا ان له قواعد اخرى لصنعه ، ويعزف بادخـال جانب من جزئه الاعلى في الشق الايمن من فم العازف الذي يطلب منه رفع مقدم لسانه الى شدقه الاعلى عند النفخ .

ويعتبر الناى من اقدم الآلات الموسيقية ، ويقـال ان سيدنا داود عليه السلام كانت له نايات يضعهـا في مكان خـاص من نافذة بيته تحدث انغـاما مطربـة عذبة عند تغير مجرى الهواء في الساعات الاخير من الليل ، ومن ذلك استمرت قداسة هذه الآلـة وقد اعتمد عليهـا عدد من الطرق الصوفية في الهند وبلاد فـارس ثم لدى الطريقة المولوية التركيـة نسبة الى مولانـا جلال الدين الرومي المتوفى سنة 672هـ 1373م دفين مدينة قونيا

بجنوب تركيا ، وقد اطلعت بضريحه على متحف لهذه الآلة ، حيث يحبس كل عازف ممتاز في الطريقة آلاته على هذا المتحف .

وللناي سبعة احجام لكل منها طبقة صوتية خاصة واسم خاص وهي في تركيا : ابتداء من الاكبر 1 داود ـ 2 ـ شاه ـ 3 ـ منصور ـ 4 ـ كيزناى ـ 5 ـ مستحسن ـ 6 ـ سويرده ـ 7 ـ يولاهنك ـ وله اسماء اخرى في بعض البلدان العربية مثل « النقيب والزلامي » والاسماء التركيه هي الاكثر شيوعا ، ويوضع للناي في تركيا بالخصوص قطعة من العاج أو من قرن أحد الحيوانات في :تحته العليا تعين على النفخ ، تجاوزناها في البلدان العربية .

وقد تولد عن الناي آلة اخرى تدعى لدى الفرس « سرناي » ولدى الاتراك « زورنا » . وتعرف في المشرق العربي « بالمزمار » وفي ليبيا والجزائر والمغرب واسبانيا « بالغيطة » وفي تونس « بالزكره » وهي في شكل اسطوانة من خشب اسفلها مخروط مجوف وفي رأسها قطعة صغيرة من قصب ينفخ فيها لاحداث صوت حاد ، وقد تمحضت هذه الآلة للموسيقى الشعبية وللموسيقى العسكرية ودخلت بها الجيوش العثمانية الى أواسط أروبا حيث يتواصل عزفها في بلاد البلقان ، وتولدت عنها الآلة الاركسترالية (الهوبوا) . والآثار والكتب القديمة والاسلامية زاخرة بنقوش ورسوم هاتين الآلتين نورد منها رسما لعازف ناى جاء في مخطوطة لكتاب كشف الظنون من القرن الرابع عشر ميلادي من مصر محفوظة بمكتبة قصر طوب كابو سراى باسطنبول، وقد برز الناى في مصر في أوائل القرن الحالي بواسطة عازف ممتاز الاستاذ « امين بزري الذي له عدة تساجيل على اسطوانات وعازف آخر واكب اشهر المغنين وهو الاستاذ علي صالح وامتاز به في سوريا استاذنا الشيخ

علي الدرويش الذي تعلمه في نطاق الطريقة المولوية على الاستاذ التركي عزيز دده افندي (1835—1905) صاحب المؤلفات الشائعة في البلاد العربية منها «سماعي العشاق» ، وقام الشيخ علي الدرويش ببث هذه الآلة في العراق وفي تونس ومنها عمت بقية اقطار المغرب العربي .

طريقة صنع الناى

نبدأ أولا بفتح عقد قصبة الناي وتوسيعها توسيعا كاملا ماعدا العقده العليا فانه يتم فتحها بنسبة النصف ، ثم نفتح الثقبة الخلفية في منتصف القصبة بالضبط . وبعد ذلك نقسم الجزء الاسفل منها على اربعة فنضع في نهاية الربع الاول ثقبة وفي بداية الربع الاخير ثقبة ثانية ثم نقسم مابين الثقبتين على ثلاثة اجزاء ونضع في منتهى كل جزأ ثقبة ، وأخيرا نقسم ما بين الثقبتين الفوقيتين والثقبتين السفليين لنضع بين كل منهما ثقبة مستعينين في ذلك بقطعة حديد مناسبة يقع تسخينها لتسهيل انجاز الثقب واحكام ضبط مواقعها ، ويحسن طلي الناي من الداخل بزيت اللوز — وهكذا ننجز صنع الناي حسب المثال الآتي ، وقد يستلزم العزف الصحيح التنقيص من اسفل القصبة او من اعلاها وهذا مأتاه ما قد يوجد من اختلاف جزئي في طول اجزائها التسعة .

د د

ج ج ج

ب ب ب ب

ا ا

آلات الايقـاع

ان الايقـاع في الموسيقى العربية يعتمد على آلات ذوات شكل اطارى او اسطواني ، او على اواني من لوح او خزف او معدن يشد عليها جلد حيوان ينقر عليه باليد والاصابع او بواسطة مضرابين خشبيين .

وقد كـان ابرز ناقرى الايقـاع هم اصحـاب الدفوف وكـان الكثيرون منهم يتأبطون دفوفهم .

يذكر المسعودي في مروج الذهب ان أول مخترع للدف هو « توبال بن لامك » وذلك بعد ان أوجد الطبول ، ولما انتشرت وعرفت هذه الآلة بين النـاس اخذهـا العرب فكـانوا كلمـا تغنوا « الهزج » وهو غناء الجاهلية الدارج عندهم يومئذ يرقصون عليه ويمشون بالدفوف . وجاء في اوائل السيوطي : ان أول من ضرب الدفوف في الاسلام « بنات النجار » في المدينة المنورة حينمـا استقبلن رسول الله صلى الله عليه وسلم بالدفوف يضربن ويرتجزن :

نحن جوار من بني النجـــار يا حبـذا محمـد من جـار

وأول من غني به في المدينة المنورة النسـاء والصبيـان وذلك لما كـان اليوم الذي دخـل به رسول الله صلى الله عليه وسلم المدينة اضاء فيهـا كل شيء وصعدت ذوات الخدور على الاجاجير « السطوح » عند قدومه يغنين :

طلـع البـدر علينـا مـن ثنيـات الـوداع

ومن ذلك الحين دخل الدف في التقاليد الفنية العربية واشتهر به ابو عبد المنعم عيسى بن عبد الله الذائب الملقب « بطويس » الذي نشأ في بيت السيدة اروى « ام الخليفة » سيدنا عثمان بن عفان رضي الله عنه فكان يصطحب في غنائه بالدف الذي كان لا يفارقه مخبأ في ردائه .

وروى الاصمعي انه راى المطرب الشهير « حكما الوادي » حين مر الخليفة العباسي « المهدي » الى بيت المقدس وقد عارضه في الطريق وأخرج دفه ونقر فيه وقد تقدم في السن وقال : أنا يا امير المؤمنين القائل :

متى تخرج العرو س فقد طال حبسها

فتسرع اليه الحرس ، فقال الخليفة (دعوه) ولما علم انه حكم الوادي واصله واحسن اليه .

وكان صاحب الدف الذي يسمى في مصر « الرق » وفي المغرب العربي « الطار » هو رئيس الغناء التقليدى في الفرقة فهو الذي يختار الموشحات أو النوبات ويتصرف في الانتقالات بين الموشح والذي يليه وهو الذي يختبر المحيط الفني ويقرر اختصار ما يستوجب الاختصار . وقد كان اشهر المغنين يرتبطون بناقر للدف لا يتخلون عنه وقد كان ذلك شان المطربة ام كلثوم مع « الرقاق » صديقنا المرحوم ابراهيم عفيفي الذي كان رحمه الله يصلح خروجها عن الوزن دون ان يشعر به احد من السامعين .

واذا كان « الرق » في المشرق يعتمد ابراز الوقت القوي بضربة « الدم » والوقت الضعيف « التك » الذي يستعمل للزخرفة الايقاعية فان الطار ببلدان المغرب العربي والاندلس قديما يستعمل لبيان الوقت القوى ايضا ولكن يعتمد فيما دون ذلك على زخارف تبرز بادارة اليد الحاملة للآلة بطريقة ترن بها الصنوج النحاسية الموضوعة بجوانبها

بتفنن عجيب في اداء الايقاع ولذا كانت هذه الآلـة تتدرج في حجمهـا للصغر من المشرق الى المغرب اذ ان ادارتها باليد تستلزم صغر الحجم وخفة الوزن . وقد اشتهر من المختصين بهذه الآلة بتونس « احمد الوافي » استاذ الجيل الذي كـان يتـابط طـاره واحمد الطويلي استاذ الفنـان خميس الترنـان وعلي بن عرفـة الذي شـارك في الفرقـة التونسيـة لمؤتمر الموسيقى العربيـة بالقـاهرة سنـة 1932 والطاهر بدر الذي اختص بالنقر على الطريقة المصرية حيث تتلمذ على الفنان المصرى « احمد فاروز » .

وقد كـان اشهر المغنين يضربـون على الطار في حفلاتهم الخـاصة ومنهم الاستـاذان محمد العقربي وعلي الريـاحي .

ويقـال ان الشيخ الششترى المتوفي سنة 668هـ 1269م كـان يستعمل الطار في اذكـاره الصوفيـة حتى اخذت هذه الآلـة اسمه بالغلبة بحيث يقـال مثلا ان اذكـار القادرية بتونس يرافقهـا الششترى والنغرات ؟

والآلـة التقليدية الثانيـة للايقـاع هي المعروف بـ « النقرات » او « النغرات » وهي عبارة عن طبلتين صغيرتين كل منهما مغطـاة بجلد يختـار في تونس من جلد الجمل وتقع تسويتهمـا بحيث يرتفع صوت نقرة احداهمـا عن نقرة الأخرى برباعيـة كـاملـة ومن ابرز نـاقرى النغرات بتونس المرحومين الصادق الفرجـاني الذي املى أوفر نصيب من التراث الموسيقي التونسي ، وخميس العـاتي الذي شـارك في فرقـة مؤتمر القـاهرة ومحمد الزواوي الذي واكـب فرقـة « المعهد الرشيدي » من يوم تـأسيسه الى ان توفى رحمه الله .

وتستعمل هذه الآلـة ايضـا في مدائح اغلب الطرق الصوفيـة بالمشرق والمغرب ، ودخلت أروبـا عن طريق الاندلس واصبحت تسمى نكـار NACAIRE . اما الآلـة الايقـاعيـة الثـالثـة للمـوسيقى العربيـة التقليدية

فهي « المرواس » وهي خاصة بمصاحبة الصوت الخاص بالجزيرة العربية بما فيها من مملكات وامارات .

وفي عصرنا الحالي اختلط الحابل بالنابل حيث ادمج في الفرق التقليدية آلات بعيدة عنها مثل « الدربوكة » او « الطبلة » حسب تسمياتها في مختلف البلاد العربية رغم اختصاصها بالموسيقى الشعبية المصاحبة غالبا للرقص ، ومثل الدف الكبير المعروف « بالبندير » و « الدائرة » و « الزار » و « المزهر » وتستعمل في الفرق الصوفية كالعيساوية المغربية والعروسية التونسية والسلامية الليبية والرفاعية والقادرية من المشرق العربي .

ونختم هذا البحث بقول احد الشعراء في مغن لطيف يمسك بالدف (الرق) .

بروحي وروح الناس افدى مغنيا بديع المحيا والملاحة والنطق

اقول له لما حوى الدف كفه اغثنا بقول منك يا مالك « الرق »

خاتمـــه

يلاحظ القارىء الكريم انا حاولنا التوسع في جمع المعلومات حول مقامات الموسيقى العربية ، وموسيقى البلدان التي اتصلت بالحضارة الاسلامية ، وحول اشهر الآلات التي تعزف بها هذه المقامات واشهر الشخصيات التي خدمت التراث الموسيقي وساعدت على ابقائه حيا متداولا عبر الاجيال .

ويكفي في نظرنا ان يعمل المربون على بث امهات المقامات بين الشبان سواء خلال التعليم العام أو في دور الثقافة والشباب اثناء التنشيط الموسيقى لنضمن ارضية كافية للحفاظ على شخصيتنا الثقافية في ميدان الموسيقى ، وللتمكن من خلالها من اختيار النخبة التي تتوسع في الدارسة سواء بالمعاهد الموسيقية او لدى كليات العلوم الموسيقية Musicologie بالجامعات .

الامهات – وهذه الامهات هي : الراست – والماهور – والنهاوند – والنكريز – والحجاز كار – والذيل – وراست الذيل ثم البياتي – والحجاز – والصبا – والكردى – والنوى – فالسيكاه – والهزام ثم الجهاركاه – والمزموم – والعجم عشيران .

ولنعود شبابنا على اداب السماع لنضمن التجاوب بين المنتج (مؤلف وملحن) والمؤدى (مغني وعازف) والسامع وبذلك يزدهر الفن ويرتقي الشعب في احاسيسه وذوقه .

وقد قسم الامام الغزالي (في الاحياء) اداب السماع الى – مراعاة الزمان والمكان والاخوان ، ونقل قول الجنيد : « السماع يحتاج

الى ثلاثة اشياء والا فلا تسمع ، الزمان والمكان والاخوان — ومعناه ان الاشتغال في وقت حضور طعام او خصام او صلاة او صارف من الصوارف مع اضطراب القلب لا فائدة فيه — ونلاحظ عكس ذلك في زماننا اذ اصبحنا نقلد الغرب في اقامة المآدب المصحوبة بالحفلات الموسيقية وترى فيها الفنان المسكين يبذل الجهد لمن هو مشتغل عنه بالاكل (لمن تتجملين يا زوجة الاعمى) .

وفي خصوص المكان يسترسل الجنيد نقلا عن الغزالي بقوله : واما المكان فقد يكون شارعا مطروقا أو موضعا كريه الصورة أو فيه سبب يشغل القلب فيتجنب ذلك — وقد اصبحنا نعمل على اقامة الحفلات الموسيقية في الطريق العام تقليدا للغرب ، وقد كان لي صديق فرنسي الاستاذ « بيار أكلار » المتفقد العام للمعاهد الموسيقية الفرنسية ، لم يملك آلة حاكي ولا اسطوانة ويقول : ان السماع لابد له من الاستعداد والتهيء ، بحيث لم يستمع للموسيقى الا في القاعة المخصصة لذلك وقد لبس البدلة المناسبة وتفرغ من كل الصوارف .

وفي خصوص الاخوان (اي السامعين) فيقول الجنيد : واما الاخوان فسببه انه اذا حضر غير الجنس من منكر السماع متزهد الظاهر مفلس من لطائف القلوب كان مستثقلا في المجلس واشتغل القلب به ، وكذلك اذا حضر متكبر من أهل الدنيا يحتاج الى مراقبته والى مراعاته ، أو متكلف متواجد من أهل التصوف يرائي بالوجد والرقص وتمزيق الثياب فكل ذلك مشوشات ، فترك السماع عند فقد هذه الشروط أولى .

وقد اصبحت الحفلات الموسيقية في اغلب اقطارنا العربية يغلب عليها التهريج والتصفير والتصفيق الذي قلدنا به الغرب في غير موطنه

بحيث نقطع به الاستماع الى قفلة الجملة الموسيقية التي تعتبر في الموسيقى العربية من ابرز مواطن التأثير - وهكذا اضعنا موطن الاستمتاع من السماع .

ويقول الجنيد ايضا (عن الغزالي) ان يكون (اي المستمع) مصغيا الى ما يقول القائل حاضر القلب قليل الالتفات الى الجوانب محترزا عن النظر الى وجوه المستمعين وما يظهر عليهم من احوال الوجد الى ان يقول : محتفظا عن حركة تشوش على اصحابه قلوبهم بل يكون ساكن الظاهر هادىء الاطراف متحفظا عن التنحنح والتثاوب ، ويجلس مطرقا رأسه كجلوسه في فكر مستغرقا لقلبه متماسكا عن التصفيق والرقص وسائر الحركات على وجه التصنع والتكلف والمرآة ساكتا عن النطق في اثناء القول بكل ما عنه بد .

وفي هذا المجال ينقل الينا كتاب الاغاني ان المطربة « عزة الميلاء » كانت تقدم حفلة اسبوعية ربت بها الجمهور في القرن الاول للهجرة وقد ذكر المطرب « طويس » بان الحضور كانوا في الحفلة وكأن على رؤوسهم الطير ، وقد كان لها عون يضرب كل مشوش بالعصا مثلما كان الشأن في مجلس أفلاطون باليونان .

وفي أوروبا توجدت جمعية اداب السماع ينحصر دور مشتركيها في الالتفات باحتقار الى كل مشوش في حفلات الموسيقى الكلاسيكية .

وقد ادركنا من السميعين الذين عبر عنهم الامام الغزالي بالاخوان نوعين ممتازين - تنطبق على النوع الاول منهما الصفات التي اشترطها الجنيد والتي تعرض لها الغزالي في كتابه بحيث لا يصدر عن السامع الا بعض التأوهات او الانات ، او شيء من الترنح - اما الصنف الثاني

فهو يتميز بتلكم الصفات مع زيادة التفاعل مع المطرب أو العازف بما تظهره ملامح وجه السامع وبعض حركات يديه وجسمه التي تتماشى مع ما يقوم به المؤدى من جمل مرتجلة ، ومنهم من يتجاوز متابعة المؤدى الى توجيهه لما يرجوه منه وفي ذلك قمة التجاوب الروحي ، وبناء على ذلك قيل ان الارتجال الموسيقي يشترك في انتاجه المؤدي مع الحاضرين معه في العرض ، وقد كان ابرز شخصية من الصنف الاخير المرحوم شيخنا عبد الرحمان بن يوسف الذي كان اديبا وفنانا واستاذا مبرزا بجامع الزيتونة المعمور وقد عين في الستينات رئيسا للجنة الاستماع بالاذاعة الوطنية التونسية .

وفي هذا المعنى يقول احمد بن حلوية الاصبهاني :

حكم الغناء تسمع ومدام	ما للغناء مع الحديث نظام
لو انني قاض قضيت قضية	ان الحديث مع الغناء حرام

ويسعدني ان اختم هذا الكتاب بتقديم جزيل الشكر الى هيئة المعهد الرشيدي على تفضلها بنشر هذا التأليف الذي ارجو ان يستفيد منه كل الشباب العربي ، وأن يكون احدى لبنات وحدة الثقافة العربية الاسلامية .

كما اقدم امتناني وعرفاني للأساتذة الاحياء وترحم على الاساتذة المتوفين الذين استفدت منهم في تكويني الفني والثقافي والله الموفق

والسلام

نصوص القطع الغنائية التقليديـة التـي اعتمدنـا عليها كشواهد للمقامات العربية والتي سيأتي ترقيمها بالنوطـة الموسيقيـة

رقم 2 – موشح على مقام الراست وزنه عويص – (قديم)

مِنيتي مِنْ رُمْتُ قُرْبـه   صادنـي بـالمقلتيـن (1)

قَـدْ أخَذْ عقلِـي وَسَلَبَه   بـاحمـرار الوجنتيـنْ

(الطـالع)

ومليـحٍ زاد عجبُـه   قـاتلـي فـيِ الحـالتيـنْ

(رجـوع)

وظلمنـيِ مَـنْ أحِبه   بـالجفـا ظُلْمَ الحُسينْ

* * *

رقم 3 – موشح على مقام راست كردان – وزنه مربع شرقي (قديم)

حيَّـر الأفكـار بـدري   بصفـا خـدّه الأسيـل (1)

مَنْ لغصنِ البانِ يزري   بالتثنى حيـنْ يتميـلْ

(الطـالع)

سيدي لو كنت تـدري   صِرْتُ مِنْ أجْلِكْ عليلْ

(رجـوع)

فـاغتنـمْ بالله أجْـري   وَأصْطنِـعْ فعل الجميلْ

* * *

---

1) يجرى البيتـان الاولان والرجوع على لحن واحد ، ويغني قربو وسلبو وعجبو وخدو ؟

رقم 4 – تحميلة في مقام السوزناك (بدون كلمات) وهي قطعة موسيقية يتناوب فيها العازفون لمختلف الآلات على الارتجال على وزن الوحدة وتتخلل ذلك جمل موسيقية مضبوطة تؤديها الفرقة .

* * *

رقم 6 – موشح على مقام راست نيروز وزنه نوخت (قديم)

يَـا هِـلاَلاً غَـابَ عَنّي واحتجَـبْ (1)

وَهَجَـرْنِـي بِلاَ لِذَنْـبٍ أوْ سَبَـبْ

(الطـالع)

فِـي الهَـوَى مـا نـالنِـي غَيْـرُ التَعَـبْ

(الرجـوع)

وانْقَضَـى العُمْـرُ وَمَـا نلْـتُ الأرَبْ

رقم 7 – زجل على مقام محير العراق وزنه مدور حوزى (تونسي جزائرى قديم

حرمـتُ بِكْ نُعاسـي يـَا مُولاتِ الـرِّيـامْ

وَبُحْـتُ بِـك لِنَاسِي وَصِـرْتُ لَكْ غُـلاَمْ

صَارَ نديمـي كـأسي عَيْشِـي بِلاَ طَعَـامْ

الوَحْشُ (2) جَـارْ علـي وَرَمَـاني فِيِ القِفَـارْ

---

1) يجرى البيتان على لحن واحد

2) المقصود وحشه الفراق

حِينْ تَصْفَــرْ العَشِيَّـه   نِتْوَحّـــشْ الدِّيَــارْ
يَــا رَبّــي تـوبْ عَلَـيّ   وَابْعِـدْ عَنّـي الغُبَــارْ

* * *

رقم 9 – درج من نوبة المايه التونسية (قديم)

يَــا أَمْلَحْ النَّاسْ ياطلعة البــدر   يَا رَاحا فِي الكأس يانفحةالخمر (1)
زادني وَسوَاس خَدُّكَ الجمْرِي

(الطـــالع)

أَعْطِفْ وَجُدْ بالحقِيقْ   وَارْحَمْ مُضْنَى بِعِشقكْ

* * *

رقم 11 – موشح على مقام دلنشين وزنه اقصاق (قديم)

صَاحِ خَبّــرْ فـاترَ الأجْفَـــان عَنْ وَجْدِي (2)
حيــثُ أجْــرَى دَمْعَةِ الهِجْــرَانِ بالصَّــدّ

(الطـــالع)

يـا لَيْتَ لاَ ، جُعِلْ القِلَ ، ولقد صلى قلبي بوَقْدِي

---

1) تجرى الأشطر الثلاثة على لحن واحد كما يتفق الصدر والعجز من الطالع في اللحن
2) يجرى البيتان على لحن واحد وفي الطالع ارتجال المغنى على كلمة امان تتخلله جمل من مقام الصبا على الحسيني تؤديها المجموعة الصوتية على نفس الكلمة

رقم 13 – موشح على مقام راست الذيل وزنه سماعي ثقيل وهو مما يقابل الراست (من تونس) تلحين أحمد الوافي

أطلْتَ الهجْرَ يا بدْرِي على منْ زَاد في الأشواق (1)
بسَهمِ اللّحظِ كمْ ترمِي وكمْ تُخْطِ أكبُدَ العشّاق
بِحَالِي انتَ لوْ تـدْرِي ومَا قدْ حلّ بالمشْتَاقْ

(طـــالع)

فزُرْنِي واغتنِمْ أجْـرِي فَانّـِي باقِي عَلَى أخلاقِي
انتَ لـو زُرْتَنـيِ قلتُ حلّ الهنـَـا (2)
وفـاضت بالدمـوع امافِي (3)

رقم 14 – زجل اندلسي على مقام راست الذيل الذي ترفع فيه الدرجة الرابعة احيانا (فا) يقول الرواة انه انتج قبيل طرد العرب من الاندلس حينما كـانوا تحت اضطهاد الاسبان – وزنه « بطايحي » .

اه علـى مافَـاتْ نَارِي لهـا وُقُـودْ
هَيْهَـاتْ هيْهَـاتْ زَمَـنْ مضَـى يعُـودْ

المقطع الاول في مقام راست الذيل

هَيْهَـاتْ يَرْجَـعْ زَمَـانُنَـا إلَيْنَـا (4)

---

1) تجرى الابيات الثلاثة على لحن واحد
2) يجرى هذا البيت على وزن المجرد ذى الخمس وحدات مثل تفعيله (فاعلن)
3) يجرى على لحن اعجاز الابيات
4) تتفق الطوالع في اللحن وتجري الابيات الثلاثة من كل مقطع على لحن واحـد

وَالبَـدْرْ يَطْلَعْ مِنْ أُفْقه مُبِينَا
والشَّمْلُ يُجْمَعْ كَمَا مَضَى عَلَيْنَا

(الطـالع)

وَتطيبْ الأوْقَاتْ وَتَكْمِدْ الحَسُودْ
هَيْهَاتْ هَيْهَاتْ زَمَنٌ مَضَى يعُودْ

المقطع الثاني : « في مقام الاصبعين »

فَقْدُ الحبَابْ قَدْ زَادَنِي لهيبْ
أَمسيتُ تَاعِبْ مُلاَزِمَ النَّحِيبْ
جَرَتْ غرَايِبْ الأسْدُ صَارَ ذِيبْ

(طـالع)

والثَّعْلَبْ نَادَاتْ وَأطْرَدَتِ الأُسُودْ
هَيْهَاتْ هَيْهَاتْ زمنٌ مضَى يعود

المقطع الثالث : « في مقام المزموم »

نلْزمْ بصَبْرِي وَنَكتفِي بِنَفْسِي
وَنَخفِي سِرِّي لَمْ نُودِعُ لأنْسِي
وَانْ ضَاق صَدْرِي نشكِي لقبْرِ منسِي

(طـالع)

نِشْكِي لَهُ اللَّوْعاتْ مِنْ دُونهِمْ جُحُودْ
هَيْهَاتْ هَيْهَاتْ زَمَنٌ مَضَى يَعُود

رقم 15ـ سماعي ماهور (خال من الكلمات) من تأليف نيكولاكي وهو قطعة موسيقية تركية متركبة من ثلاث خانات يتخللها تسليم على وزن السماعي ثقيل تليها خانه رابعه على وزن الدارج يرجع بعدها للتسليم .

رقم 17 ـ موشح على مقام نهاوند وزنه سماعي ثقيل شعره قديم وينسب تلحينه لسليم المصري

لَمَّـا بَـدَا يَتَثَنَّـى حبِّي جَمَالُـه فَتَنَّـا (1)
اوْمَـا بلَحْظُـه أسرْنَـا غُصْنُ انثنَى حِينَ مَـال

(طـــالع)

وَعْـدِي وَيَا حيرَتـي مَالِـي رَحيمْ شكوَتِـي

(رجــوع)

فِي الحُبِّ مِنْ لوْعَتِـي إلاَّ مَليـك الجمَـال (2)

رقم 21 ـ موشح على مقام نواثر وزنه نوخت سجله الشيخ الصفطي على مقام الحجاز كار ووضبه صالح المهدي على مقام النواثر

يَا غزَالاً زَانَ عيْنَيْهِ الكَحَلْ لي غرَامٌ في فؤَادي منكَ حَلْ (1)
إنْ تزُرْنِي أوْ تغِبْ عن أعينِـي كمْ بدا نجمٌ ونجمٌ قد أفَلْ

رقم 23 ـ موشح على مقام النكريز وزنه نوخت اصله قديم على مقام العجم ووضبه الشيخ سيد درويش على مقام النكريز

---

1) يجرى البيتان على لحن واحد

2) تجرى اعادة الرجوع على لحن عجز البيت

إجمعُوا بالقُرْبِ شَمْلِي وَاسْمحُولِـي بالتلاقِ (1)
وَصِلُوا بالودِّ حَبْلِـي فالنَّوَى مُرُّ المـذَاقِ

رقم 25 موشح على مقام حجاز كار وزنه سماعي ثقيل (قديم)

مُرُّ التَّجَنِّي بَدِيعَ المُحَيَّـا حلو التَّثَنِّي أدرْلي الحُمَيَّـا (1)
لاَ تَنَـأ عنِّي دَلاَلاً وَغَيَّـا فالعشقُ فَنِّي وَاينَ الثُّرَيَّـا

(طـالع)

حَسْبِـي غَـرَامِـي وَنِيـرَانُ وَجْـدِي
وَالدَّمْـعُ هَـامِـي وَمَـا كَـان يُجْـدِي

(رجـوع)

فاسْمَـحْ بقُرْبِـي وَقُـلْ هَـاكَ خَـدِّي
ثُـمَّ اذْنُ مِنِّـي وَكُـنْ لِـي نَجِيَّـا

رقم 27 موشح على مقام زنكولاه وزنه شنبر نصه قديم وتلحينه لصالح المهدي

جَعَلَتْنِـي غرامـي لعشقُهُ (2) مَثَـلْ (3)
وَزَادَ بِـي هُيَامِـي وَكَيْـفَ العَمَـلْ

---

1) يجرى البيتان والرجوع على لحن واحد

2) تقرأ لعشقـو

3) يجرى هذا المقطع مع الرجوع في لحن واحد

وكَــانْ لِـيِ مُؤنِـس   وَعَنّــيِ رَحَـــلْ

(طـــالع)

يُحــبَ السّمَــرْ   وَتَغْــرَ الوَتَــرْ
وَشُــرْبَ المُـدَامَـــه   فــيِ ضَوْءِ القَمَــرْ

(رجـــوع)

هَجَرنِــيِ حَبِيبِــيِ   ولاَ ذَنــبَ لِـــيِ
وزادْ فِــيِ لَهِيبِــيِ   وَلاَ رَقّ لِـــيِ
نَــادِيتْ يَــا طَبِيبِــيِ   بِــاللـــه رِقّ لِيِ

رقم 29 و30 جزأ من سماعي حجاز كار كردى (بدون كلمات)

رقم 32 موشح على مقام بياتي وزنه نوخت هندي (قديم)

يَـا مُخجِلَ الأقمَــارْ   بِالحُسْــن وَالأنْــوَارْ (1)
إلــى متَــى الأعــذَارْ   قَلْبِــيِ اشتعَلْ بِالنَّــارْ

* * *

ثَغْــرَكْ شاهِيِ حَالِــيِ   فِي اللّثْمِ يَحْـلاَلِــيِ (1)
عَطْفَــا علَى حَالِــيِ   وَرَاعَ جِــوَارَ الجَــارْ

* * *

رقم 33 – موشح على مقام المحير وزنه اقصاق (قديم)

بعدُ احبَــابِيِ كَــتّـــانِي أرقا   عزّ صبري وَلَهمْ طول البقا (2)

---

1) يجرى المقطعان على لحن واحـد

2) تجرى الابيـات الثلاثـة على لحن واحـد

كنتُ في الحيِّ وكانُوا جيرَتِي		فافترقْنا والهوَى ما افْتَرقَا
اتمنّى قُرْبَهُ يُبعِدُنِي		هكذَا الدّنْيَا نَعيمٌ وَشقَا

رقم 34 ـ موشح على مقام عشاق تركي وزنه دارج او يورك سماعي (قديم)

غُصْنُ بَانٍ جَبِينُهُ بدْرٌ		ثَغْرُهُ جَوْهَرُ (1)
طال مِنْهُ البِعَادُ والهجْر		أَيْنَ مَنْ يَصْبِرَ
قلبِي المَا وَقَلْبُهُ الصَخْرُ		يَا رفَاقْ أعْذِرُوا
وافهمُوا قصّتِي ومَا الأمْرُ		إشْفَعُوا تُؤْجَرُوا

* * *

رقم 35 ـ شغل على مقام حسيني عجم وزنه مربع تونسي (2)

رفقا مَلك الحُسْنِ		حُبُّكَ في الصّبِ تحكّمْ (3)
اخفيتُ الحُبَّ وَلكِنْ		الدمعُ عنْ خدّي يُترجِمْ
بالله يا سيدَ الغِزْلانْ		وَاصِلْ عبيدَكَ وَارْحَمْ

(الطالع)

ارحم دنيفا في الهوى حليفا
في الحب والعشق مصمم

---

1) تتفق جميع الابيات في اللحن
2) الشغل هو كلمات عربية وضعت على لحن تركي
3) تجرى الابيات الثلاثة على لحن واحد ـ كما يشترك الشطران الاولان من الطالع في اللحن بينما يشترك الشطر الثالث منه مع اعجاز الابيات في اللحن ايضا .

رقم 36 – موشح في مقام الحسيني (حسين اصل) وزنه مربع (تونسي) (قديم)

يـا صَبَـا الاسحـار قُلْـــي   كيفَ حَالَ البانِ منْ بعْدِي (1)
عيـد لِي عنهمْ حَدِيثـــا   إنَّنِـي هِمْتُ مِنْ وَجْدِي

رقم 37 – موشح في مقام العجم وزنه نوخت (قديم) سبق نشر كلماته شاهدا على مقام النكريز

إجمعُوا بالقـرب شملِي   واسمحُولِي بالتلاقِ (1)
وَصِلُوا بالودّ حبلِـي   فـالنَّوَى مُرّ المَـذاق

رقم 38 دخول براول على مقام الحسين صبا (قديم) من تونس

أقبَلَ البدرُ في الصّباحْ – ولعين الشجي ظهرْ – كوكبُ الشمس والقمر(2)
سَلَّ عقلِي معه ورَاحْ – منيتي بغيةُ النَّظَـرْ – قد ترك حالتِي عِبَـرْ

(طــالع)

غنجُ عينيه قدْ أبَاحْ – قتلةَ الصّبِّ واشتهرْ – رُمتُ وُصْلُو أبا وفرّ

(رجــوع)

يا خليلِي وهلْ جناحْ – على الذي هامَ بالحورْ – أنتَ لا تعرفْ الخبَرْ
سَلَّ عقلِي معهْ ورَاحْ – منيتي متعةُ النَّظَـرْ – لمْ ينَلْ غيرُ منْ صَبر

* * *

رقم 39 – جانب من بشرف نيرز من التراث التونسي

---

1) يجرى البيتان على لحن واحد

2) نجرى جميع الابيات والرجوع على لحن واحد

رقم 41 — موشح على مقام الشورى وزنه عويص (قديم)

حِبّي دعاني للوصالْ من بعدِ ذُلّي والهوان (1)
الوَصْلُ يحلو لا كلامْ والحُرّ يأبى ان يهانْ

رقم 42 — موشح على مقام الكردي وزنه دارج او يرك سماعي (قديم مصري)

يا بهجة الروح جُدْ لي بالوصالْ
الفؤادَ مجروحْ ولا لُه احتمالْ

(المقطع الثاني)

الرّايْ تُهجرني وانا قلبي يَهْواكْ (2)
حبك جننّي إنعَمْ بالوصالْ

رقم 44 — موشح على مقام الحجاز وزنه سماعي ثقيل كلمات الشيخ سالم بن حميدة — الحان صالح المهدي

يالَ قلبي — ذابَ لُبّي — مَنْ لِقُربي
من ملاكٍ فازَ منّي بالحشا ظلّ يُوحي لفؤادي ما يشا

(المقطع الثاني)

في هُيامي — في سقامي — في ظلامي (2)
ضاء لي في الافق من سجف الدجى باسمٌ منْ ثغر برقٍ أجهشا

---

1) يجرى البيتان على لحن واحد
2) تجرى المقطوعات على لحن واحد

(الطـــالع)

في ريَـــاض – منْ غيَــاض – في اتعـــاضٍ –
زُنتُ رَوْضَ الزّهر حياه الحيَــا فاحتساهُ الزّهرُ راحا فانتشى

(ختـــم)

يآلَ زَهْـــرِ – ضَـمّ بَــدْرِي – لســتُ أدْرِي (1)
في سماءٍ أنتَ ام بدرُ السّمَـــا قدْ تدَلّ فاعتلى منك الحشَـــا

رقم 45 – موشح في مقام الشاهناز وزنه نوخث من تلحين احمد الوافي
يَـآلَ قَـــومي ضَيّعُونِي وَرَأوْا قتلِـي مُبـاحَا (2)
للمَنَــايَــا أسلمُونِــي عندما سلُّـوا الصّفَـاحَا
صِرتُ لمّــا تركُـونِـي املأُ الدّنيَــا نُـوَاحَـا

(الطـــالع)

ضَيّعُـونِي بِبَديــلٍ مَـا بِـهِ بعضُ الجَمَالِ

(الرجـــوع)

ولهُمْ كمْ منْ قَتِيــل بِلِحَــاظٍ كـالنّبَــالِ

رقم 47 بطايحي من نوبة الرمل من التراث الاندلسي بتونس
شمسُ العشية أسفرتْ – بين الـــورقْ – في دَوْحَات البستانْ (3)
اش يعملْ الصّبُ المتيمْ – مــن عشَـــقْ – بين الملاحْ سُلْطَـــانْ

---

1) يجرى لحن الختم على وزن دور هندى
2) تجرى الابيات والرجوع على لحن واحد
3) تجرى جميع الابيات على لحن واحد ولم نعثر على لحن الطالع والرجوع

يصبرْ عسى يظفرْ بوَصْلو – و العِنَـــاقْ – ويَمنِيي هَنِي مطمَانْ

(طـــالع)

ويجنِي منْ ذَاكَ الشحُوبْ ورد الـــزوال الأحْمَـــر

(رجـــوع)

إنْ قدرْ الرّحمن نتُوبْ من الذنوبْ الله تعَـالَى مُقَـدرْ

رقم 48 اغنية تونسية من نوع « الفوندو » تقرب الى درجة الفن التقليدي ينطبق عليها مقام المجنبة وزنها « مخمس »

مَـانِي سِيـدِكْ واليوم ياشوشانه روحي بيـدِك (1)
يَـا شُـوشَـانَـه اشْ خبَرتْ للاَكْ علْ مَلقانَا
يَـا علْجِينَـة اش خبرك للاَكْ ع السَّهريَـه
يَـا مَشْكَايَـا اش خبرت للاَكْ علْ مَلقايَا

رقم 50 – موشح على مقام الصبا وزنه سماعي ثقيل (قديم)

عيدٌ أكبرْ يومْ تزُرْنِـي يَا رَشَاد حلو الشّيـمْ (2)
غنجُ لحْظُـه قدْ سبَـانِي حَـاجبُه خطّ القلَـمْ

(الطـــالع)

سَاعِدُوني يَـا رفَـاقِي قدْ صَبحْ جسمِي عَـدَمْ

(الرجـــوع)

قلّ صَبرِي ما احتِيَـالِي هَـكذَا رَبّـي حكَمْ

---

1) تجري جميع الابيات على لحن واحد

2) تغنى صدور الابيات والطالع مرة ثانية مع البداية من الكلمة الاخيرة مثل (يوم تزرني عيد اكبر) ويجرى البيتان والرجوع على لحن واحد

رقم 52 ـ بطايحي نوبة السيكاه (اندلسي قديم من تونس)

بالرّبِ الذي فرّجْ على أيُــوبْ وبشر بالهنا يوسف مع يعقوبْ (1)

إجمعْ يامولايْ شملي معَ المحبوبْ

(طـــالع)

لأنّي فنيتْ لما بالهجرِ مُنيـتْ والقلْـبْ يُصْلـى بِنَــارُو

(رجـــوع)

هذاك هو جزاء من يبُوح للناس باسرارُو

رقم 54 ـ موشح على مقام الهزام وزنه نوخت (قديم)

قدْ حركتْ يدِي النّسيمْ خضْر الغصُونُ المُيّس (2)

فانهض وبادِرْ ياندِيـمْ إلـى رياض السنْدُس

(طـــالع)

واسقِنيهَا صِرْفا قدِيـمْ بِكرًا حياةَ الأنْفُــسِ

(رجـــوع)

والشّوْقُ في قلبي مُقيـمْ يحْكِي شهابَ القَبَسِ

رقم 56 موشح على مقام راحة الارواح وزنه سماعي ثقيل (مصري قديم)

يَــا نحيفَ القــوَامْ التّجَــافي حـرَامْ (3)

---

1) تجرى جميع الاشطر والرجوع على لحن واحد

2) يجرى البيتان والرجوع على لحن واحد

3) تجرى جميع المقاطع على لحن واحـد

إمـلأْ كـأسَ المُـدامْ واسْقِنـي بيـدكْ

لِيـدي مِـن إيـدكْ

كُـلّ رُوح وَرَاحْ فـي جمـالك مبـاح

انـتَ سِيدُ المِـلاحْ الـلّـه يـزيـدكْ

ويكْمِـدْ حَسُـودك

المُلُـوك والجُنُـودْ فِي جمـالكْ شُهُـودْ

واللهْ مـا في الـوُجُـودْ إلاّ مَـنْ يُريـدكْ

وَيهوَى خُـدُودكْ

رقم 58 – موشح على مقام العراق (الشرقي) وزنه مربع شرقي (حلبي قديم

جل من انشى جمـالكْ فتنـةٌ للنّاظريـنْ (1)

وَختـمْ بالمسْـكِ خـالكْ فُوقْ خُديْدْ اليـاسَميـن

(طـالع)

يَاعبيد الـلّـهِ يـا مَـنْ منظرُكْ يشْفِـي العليـلْ

(رجـوع)

جُدْ وَابلغنِـي وصـالكْ واشفِ ذا الداء الكميـنْ

رقم 60 – موشح على مقام البسته نكار وزنه اقصاق تأليفه قديم لحنه صالح المهدي للمطرب المصرى المرحوم الشيخ امين حسنين سالم .

سلّـم الأمرَ للقضـاء فهْوَ للنّفـس انفـعُ (1)

واغتنـم حينْ أقبـلَ وَجْـهُ تذرِ تهلّـلَ

---

1) يتحد البيتان والرجوع في اللحن

(طـــالع)

لا تَقُــلْ بِـالهُمُومِ لاَ لاَ وَلاَ ، لاَ وَلاَ

(رجـــوع)

كُلَّ مَا فاتَ وانْقَضَــى لَيسَ بالحُزْنِ يُرْجَــعُ

رقم 62 — موشح على مقام اللامي وزنه اقصاق نظم الاستاذ العراقي كاضم العاشور تلحين صالح المهدي

اعْطِنِيــي مِنْ رِضَــاكْ مَــا يَطِيــبُ (1)
وَاسْقِنِيــي مِنْ لَمَــالْ يَــا حَبِيــبُ
فَالهَنَــا فِي هَــوَاكْ وَ اللّهِيــبُ

* * *

لَحَبِيبِــي الوديــعْ الــفُ مَعْنَــى
هُــوَ لَحْنِي البَديــعْ لَــوْ تَغَنَّــى
سِحْــرُهُ كَـالرَّبيــعْ لَيْــسَ يَفْنَــى

(طـــالع)

واشتيـاقِي إِلَيْــكْ يَــا رَجَــائِــي
كَلَظَــى وَجَنَتَيْكْ فِــي دِمَــائِــي
مُوْرِدِي مِنْ يَدَيْـكْ وَارْتِــوَائِــي (2)

رقم 64 — موشح على مقام جهاركاه نظمه اندلسي قديم لحنه صالح المهدي على وزن سماعي ثقيل (للمطرب صباح فخري) .

بَـاسِـمٌ عَــنْ لآلْ نَــاسِمٌ عَنْ عِطْــرِ (3)

---

1) يجرى المقطعان الاولان على لحن واحد
2) يجرى البيت الاخير من الطالع على لحن البيت الاخير من المقطع الاول
3) يجرى المقطعان والرجوع على لحن واحد

نَـافِـرٌ كـالغَـزَالْ سَـافِـرٌ كالبَـدْرْ

* * *

بَـاخِـلٌ بالوِصَـالْ سَـامِـحٌ بالهجْـر
لِـي أبقَى الخبَـالْ حِينَ أفْنَـى صبْـرِي

(طـالع)

أيْ ظبْـيٍ رَبِيـبْ لِـيَ فِيـه أرَبْ

(رجـوع)

رِيقُـهُ بالضّرِيـبْ وَاللّمَـى كالضّـرَبْ
يَالَـهُ مِنْ حَبِيـبْ بَـاسِمٌ عَنْ حبَـبْ

رقم 66 – موشح على مقام عجم عشيران وزنه مصمودي تأليف احمد خير الدين لحنه صالح المهدي للمطرب المرحوم محمد العقربي

قَاضِي العُشّاق هَـذا قَاتِلِي فَاحكُمْ عليْهِ (1)
وَإذَا رُمْتُمْ شُهُـودًا ذَا دَمِي فِي وَجْنَتَيْـهِ

رقم 68 – بطايحي من نوبة الرصد (كناوى او عبيدى) من التراث الاندلسي بتونس

يَـا حِبّي مَالِـكْ – غيَّرْنِي حَالِـكْ – فِعْلِكْ يِبْقَالِكْ (2)

(طـالع)

تدَلّلْ يَـا بَـدْرِي يَـا كَامل الأوْصَـافْ
نَهْـوَاكْ مِنْ صُغْرِي وَانْتَ بِـذَاكْ تُعْـرَافْ

---

1) يجرى البيتان على لحن واحد
2) تتحد جميع الاشطر في اللحن وكذا بيتا الطالع

رقم 74 برول نوبة النوى من التراث الاندلسي بتونس

لقدْ نقلها سَامَـــانْ   رَوَاهَا الخليفَةَ وَجعفرْ (1)

وَ هَـــامَـانْ وَ قَامَـــانْ   وَنُعمَانْ وَكسرَى وقيصرْ

وَ فرْعَـــوْنَ وَ قَـــارُونْ   وَمُلُوكْ سبَا وَحِميَـــرْ

(طـــالع)

حتى الملكْ أنو شَـــرْوَانْ   وَصَاحِبْ حلبْ وَالصِّيـــنْ

تباهو بها في الأَزْمَـــانْ   فيَا عَاذْلي خلّينِـــي

رقم 76 بطايحي نوبة الاصبهان من التراث الاندلسي بتونس

جسمي فاني من هَـــوَاكْ   وَغرَامي فيك يزيـــدْ (1)

رَاني ما نعشقْ سِـــوَاكْ   يَا هلال في كلّ عيـــدْ

طَاشَ عقْلِي حِينْ رَآكْ   هَلْ قُليبكْ مِنْ حَدِيـــدْ

(طـــالع)

زَوْرَه يَا صَوْتَ الهـِـزَارْ   يَـــا عُيُـــون النَّرْجَـــس

(رجـــوع)

يَـا خُـدُودَ الجلنَـــارْ   تَحْتَ سَالِفْ نَاعِـــس

رقم 78 — دخول براول على مقام المزموم يروى قصة عاشق على حروف الهجـاء ، (قديم من تونس) مطرز بموشح على نفس الوزن

---

1) تجرى جميع الابيـات والرجوع على لحن واحـد

أليفْ يَا سلطانِي الهجرَانِ كَوَانِي

* * *

بَاءٌ بُلِيتُ بنظْرَه تَاءٌ، تِهْ يَا نجمَ الزّهْرَا
ثَاءٌ، ثلاثه في حَضْرَه جيمٌ، جرّعني سُلطاني
والهجْرانِ كوَانِي

تطريز

يَا عَذُولِي بِاللَّهْ دَعْنِي أزدْ عشْقَا
اذَا أتُوبْ للَّهْ عِشْقِي لمنْ يَبْقَى

(رجوع)

حاءٌ، حالي ظاهرْ للنَّاس خاءٌ، خلفْ قلبي وَسْوَاس
دَالٌ، درْها يا ابن عبَّاسْ ذَالٌ، ذُلِّي بينْ أقرانِي
وَالهجْرَان كوَانِي

رقم 79 – موشح من بسيط نوبة عراق عجم من التراث الاندلسي بالمغرب

يَا نَسِيمَ الرَّوْض خَبِّرْ الرّشَا لاَ يزدْنِي الوِرْدُ إلاّ عطَشَا (1)
لِي حَبِيبٌ حبُّهُ حَشْوُ الحَشَا إنْ يشَا يمشِي على خدّي مَشَا

(طالع)

قَوْلُهُ قَوْلِي وَقَوْلِي قَوْلُهُ إنْ يَشَا شِئْتُ وإنْ شئتُ يَشَا

---

(1) يجر البيتان والرجوع على لحن واحد .

(رجـــوع)

رُوحُهُ رُوحِي وَرُوحِي رُوحُهُ   إن عاشَ عشتُ وإنْ عشتُ عاشَ

رقم 90 – موشح من مقام (الحسيني عشيران) وزنه مخمس :

رَأَيْتُ الرِّيَاضْ وَقَدْ لَبِسَ   ثوبا جديدْ مِنْ نُوَّارْ (1)
حُلَّه بَنَفْسَجْ وَآسْ   أَحْبَقْ مَعَ الجُلَّنَارْ
اذا تشمو الانفاسْ   تقولْ مسكُ وأعْطَارْ

رقم 91 – بسته (اغنية عراقية) على مقام المثنوي (حجاز) وزنها سنكين سماعي

منينْ اجانِي اهوَايْ   وعيني هوَايْ   وبابه هوَايْ شدلاه عليه(2)
مَا جَانِي الاّ اليَوْمْ   وَعيني اليومْ   وبَابَهُ اليُومْ ماكطع بيه

* * *

1) تجرى جميع الابيات على لحن واحد
2) يجرى البيتان على لحن واحد

جدول المقامات الموسيقية العربية

اسم المقام	ارتكازه	عقوده أو جناسه: صعودا	عقوده أو جناسه: نزولا	خاصيته	شاهده	منطقته
1 ـ الراست	دو	راست على دو صول ودو 2	يتحول العقد الثاني نهاوند على صول	عقود متتابعة	منيتي مذرمت قربه وحير الافكار بدري	شامل
2 ـ السوزناك	دو	راست على دو حجاز على صول	امكانية تغيير الحجاز بنهاوند على صول	عقود متتابعة	تحميلة السوزناك	شامل
3 ـ النيروز أو نيرز	دو	راست على دو بياتي على صول	امكانية تغيير البياتي بنهاوند	عقود متتابعة	يا هلالا غاب عني واحتجب	شامل
4 ـ محير العراق	صول	راست صول بياتي رى 2	مثل الصعود	عقود متتابعة لا يصل للجواب	حرمت بيك	تونس والجزائر
5 ـ الدلنشين	دو	راست على دو بياتي او صباعلى لا	نهاوند على صول وراست على دو	عقود متتابعة	صاح خبر فاتر الاجفان	الشرق الادنى

6 ـ راست الذيل	دو	راست او راست الذيل على دو راست على صول	يتغير العقد الثاني بنهاوند على صول	عقود متتابعة	اطلت الهجر يا بدري واه على ما فات	المغرب العربي
7 ـ الماهور	دو	ماهور على دو صول ودو 2	يتحول العقد الثاني الى نهاوند على صول	عقود متتابعة	سماعي ماهور	شامل
8 ـ النهاوند	دو	نهاوند على دو حجاز على صول نهاوند على دو 2	يتحول عقد الحجاز الى كردي على صول	عقود متتابعة	لما بدا يتثنى	شامل
9 ـ النهاوند الكبير	دو	نهاوند على دو وصول	مثل الصعود	عقود متتابعة		قليل الاستعمال
10 ـ النهاوند المرصع	دو	نهاوند على دو حجاز على فا ودو 2	مثل الصعود	عقود متتابعة	بالله وادعوني	لا يبعد عن المخالف العراقي
11 ـ النواثر	دو	نواثر على دو ودو 2 وحجاز عغ صول	مثل الصعود	عقود متتابعة	يا غزلا زان عينيه الكحل	مقام حديث

12 ـ النكريز	دو	نوائر على دو ودو 2 نهاوند على صول	مثل الصعود	عقود متتابعة	اجمعوا بالقرب شملي	شامل
13 ـ الحجازكار	دو	حجاز على دو وصول ودو 2 مع امكانية تغيير الاخير بنهاوند	مثل الصعود	عقود متتالية	مر التجني بديع المحيا	شامل
14 ـ الزنكولاه	دو	حجاز على دو ودو 2 جهاركاه على فا وصبا على لا أحيانا	مثل الصعود	عقود متتابعة	جعلني غرامي لعشقه مثل	مقام حديث
15 ـ الحجاز كاركردى	دو	كردى على دو ودو 2 نهاوند على فا	مثل الصعود	عقود متتالية	الخانة الاولى والتسليم من السماعي حجازكار كردى	مقام حديث
16 ـ الاثركردي	دو	اثركردي على دو وحجاز على صول	مثل الصعود	عقود متتابعة	الخانة 2 من سماعي حجاز كاركردى	مقام جديد

17 ـ البياتي	ري	بياتي على ري 1 و 2 راست على صول	يتغير الراست بنهاوند على صول	عقود متتابعة	يا مخجل الاقمار	شامل
18 ـ بياتي عشيران	لا قرار	بياتي على لاقرار وري	مثل الصعود	عقود متتابعة	رأيت الرياض من تونس	قليل الشيوع
19 ـ انواع البياتي	ري					
أ ـ المحير او طاهر		مثل البياتي يتميز بابراز عقد الجواب	مثل البياتي مثل الصعود	عقود متتابعة	بعد احبابي كساني ارقا	شامل
ب ـ العشاق التركي أو حسين عجم	ري	يتميز بجعل عقده الثاني نهاوند على صول	مثل الصعود	عقود لتتابعة	غصن بان جبينه بدر ـ ورفقا ملك الحسن	شامل
ج ـ الحسيني او الحسين أصل	ري	يتميز بجعل عقده الثاني بياتي على لا	مثل الصعود	عقود متتابعة	يا صبا الاسحار	شامل
د ـ العجم	ري	يتميز بعقد عجم	مثل الصعود	عقود متتابعة	اجمعوا بالقرب شملي	شامل
هـ ـ الحسين صبا	ري	يتميز بكثرة التوقف على فا	مثل الصعود	عقود متتابعة	أقبل البدر في الصباح	المغرب العربي ويسمي الغرب بالجزئر

و ـ الحسين نيرز	رى	يتميز بكثرة الرجوع الى درجة الراست	مثل الصعود	عقود متتابعة	خانة بشرف نيرز تونسي	يسمى في تركيا كردانية
20 ـ البياتي شورى	رى	بياتي على رى ثم حجاز على صول فبياتي على رى 2	مثل الصعود	عقود متتابعة	حبي دعاني للوصال	يسميه الاتراك قارجغار
21 ـ كردي	رى	كردى رى ورى2 نهاوند على صول	مثل الصعود	عقود متتابعة	يا بهجة الروح	مقام جديد يسميه القدامى بياتي إفرنجي
22 ـ الحجاز ـ اصبعين ـ زيدان ـ ومثنوى	رى	حجاز على رى ورى 2 راست صول	يتحول الراست الى نهاوند على صول	عقود متتابعة	يال قلبي ذاب لبي	شامل
23 ـ الشاهناز (يدخل في الاصبعين)	رى	حجاز على رى ولا ورى 2	مثل الصعود أو كالحجاز	عقود متتابعة	يال قومي ضيعوني	مقام جديد
24 ـ الرمل	رى	مثل الحجاز	مثل الحجاز	ابراز صول في الصعود وتحاشيها في	شمس العشيه أـفـرت	المغرب العربي

				النزول وكثرة التوقف على مي		
25 ـ المجنه او الزوركند بالمغرب	رى	مثل الحجاز	مثل الحجاز	اختلاطه مع مقام آخر كالبياتي مثلا	اغنية شوشانه	شامل
26 ـ الصبا أو المنصوري (في العراق)	رى	بياتي على رى ثم حجاز على فا ودو 2 او صبا على رى 2	مثل الصعود	عقود متتابعة	عيد اكبر يوم تزرني	شامل ماعدا المغرب العربي في التراث القديم ؟
27 ـ السيكاه	مي نصف مخفوضه	سيكاه على مي راست على صول ودو 2 سيكاه على مي 2	بتغير الراست بنهاوند على صول	عقود متتابعة	بالرب الذي فرج علي ايوب	المغرب العربي وتركيا وايران
28 ـ الهزام	مي نصف مخفوضه	سيكاه على مي ومي 2 وحجاز على صول	مثل الصعود	عقود متتابعة	قد حركت ايدي النسيم	يسمى في المشرق العربي سيكاه

29 ـ المایة الشرقیة	مي نصف مخفوضة	سيكاه على مي ومي 2 نهاوند على صول	مثل الصعود	عقود متتابعة	يستعمل عرضا	شامل
30 ـ راحة الارواح	سي نصف مخفوضه	سيكاه على سي وسي 2 وحجاز على ري	مثل الصعود	عقود متتابعة	يا نحيف القوام	شامل بنجكاه في السعودية
31 ـ العراق الشرقي	سي نصف مخفوضة	سيكاه على سي وسي 2 وبياتي على ري	مثل الصعود	عقود متتابعة	جل من انشى جمالك فتنة للناظرين	شامل
32 ـ البسته نكار	سي نصف مخفوضه	سيكاه على سي وسي 2 وصبا على ري	مثل الصعود	عقود متتابعة	سلم الامر للقضاء	مقام جديد
33 ـ اللامي	مي طبيعية	كردى على مي ولا	مثل الصعود	عقود متتابعة	اعطني من رضاك	خاص بالعراق
34 ـ الجهاركاه	فا	جهاركاه على فا راست على دو ودو 2	مثل الصعود	عقود متتابعة	باسم عن لآل ناسم عن عطر	شامل

35 ـ العجم عشيران	سي مخفوضة	عجم على سي و سي 2 كردي على ري ونهاوند على صول وجهاركـاه على فـا	مثـل الصعـود	عقود متتابعة	قاضي العشاق	تونس والشرق الادنـى
36 ـ الرصـد	صول او ري	يشمـل صول لا دو ري مي صول	يشمل صول مي ري دو لا صول	قد يمـر على سي وفا دون التوقف عليهما	يا حبي مالك	المغرب العربي
37 ـ الذيـل	دو	ذيل على صول قـرار وصـول و على دو ودو 2	يتغير الذيل على الصول بنهاوند عليهـــا	التوقف بكثرة على ري وكثرة تحاشي فا وسي	ليـالي السعود	المغرب العربي
38 ـ مجنبات الذيـل	دو	ثلاثة تتميـز 1 بحجاز على صول 2 بحجاز عـلى صول قـرار 3 يخفض مي عند القفلـة	مثـل الصعـود	مثـل الذيـل ويأتي عرضا		المغرب العربي

39 ـ العـراق التـونـسي او اصبهـان فـي المغـرب	ري	عراق على ري ذيل على صول	مثل الصعـود	مثل الذيل مع زيادة تحاشي فـا ومي عند القفلـة	برول يا عاشقين بعـد الحبيـب قـد زادنـي عشقـا	المغرب العربي
40 ـ النـوى ـ المشرقي في المغرب	ري	نهاوند على ري وبياتي على لا	مثل الصعـود	تحاشي سي في النزول	برول لقد نقلها الخليفة وجعفر	المغرب العربي
41 ـ الاصبهان ـ العشـاق فـي المغـرب	صول قرار أو ري	راست على صول قرار وري وصول وحجاز على ري احيـانـا	يتغيـر الراست او الحجاز على ري بنهاوند على ري	تحاشي فا	جسمي فاني من هـواك	المغرب العربي (في تركيا يسمى يكـاه)
42 ـ المزموم	فـا	جهاركـاه على فا ثم راست او ماهور على دو 2	مثل الصعـود	ابراز دو ـ ري فا ـ صول ـ لا دو	أليف يا سلطاني	المغرب العربي يعرف في ليبيا بالمحيـر
43 ـ العـراق عجـم		جهاركـاه على صـول وري	مثل الصعـود	ابراز ري-مي صول-لا-ري	يا نسيم الروض	المغـرب
44 ـ الراست العـراقـي	دو	راست على دو- بياتي ثم صبـا	يتميز بالحجـاز ثم النهاوند على	رفع درجة فا عند القفلـة		العـراق

		على صول فراست دو 2	صول			
45 ـ الماهور العراقي	دو	مثل الماهور	مثل الصعود	التدرج بين لا ودو 2		العراق
46 ـ الجهاركاه العراقي	دو	مثل الماهور	مثل الصعود	التدرج بين صول ودو 2		العراق
47 ـ البيات العراقي وفروعه	ری	بياتي على ری ونهاوند على صول وبياتي على ری 2	مثل الصعود	كثرة التوقف على فا و دو2		العراق
أ ـ المحمودی	ری	مثله	مثله	كثرة التوقف على صول		العراق
ب ـ القوريات	ری	مثله	مثله	كثرة التنقل بين صول وری		العراق
ج ـ الجبوری	ری	مثله	مثله	جس الدو عند القفلة		العراق

د ـ الابراهيمي	رى	مثلـه	مثلـه	جس الـسي قرار وكثـرة التوقف على فا		العـــراق
هـ ـ الدشـــت	رى	مثلـه	مثلـه	كثرة التوقف على لا		العـــراق
و ـ الارفـــه	رى	بياتي على رى وعلى لا	مثـل الصعـود	كثرة التنقـل بين لا ودو 2		العـــراق
ز ـ البهرزاوى	رى	مثلـه	مثلـه	جس الدو عند القفلة واكساؤه طابعا شعبيا		العـــراق
ح ـ الحسيني	رى	بياتي على لاقرار وعلى رى وعلى لا وكذلك نهاوندعلى صول وعلى رى	مثل الصعـود			العـــراق
48 ـ المثنوى	رى	سبق مع الحجاز				
49 ـ المدمي	مي مخفوضه	حجاز مع التوقف على مي ونهـاوند على صول	مثـل الصعـود	جس الرى والرجوع الى مـي		العـــراق

50 ـ المنصورى	صول	صبا وبياتي وحجاز على صول	مثل الصعود	يقحم في الراست والسيكاه		العراق
51 ـ المخالف	رى	نهاوند مرصع على رى	مثل الصعود	النزول بعقد حجاز على لا قرار عند قفلة		العراق
52 ـ الصبي	رى	نهاوند على الرى	مثل الصعود	جس درجتي دو مرفوعة وسي طبيعية عند القفلة		العراق